

Valtolina / Agazzi (Hrsg.)

—

Topographien der Tiefbohrung

Topographien der Tiefbohrung

Literarische Erkundungen
im ostdeutschen Gebiet nach 1945

Herausgegeben von
Amelia Valtolina und Elena Agazzi

Königshausen & Neumann



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Diese Forschung ist von der Europäischen Union finanziert – NextGenerationEU, im Rahmen von „Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), Missione 4, Componente 2, Investimento 1.1, bando PRIN PNRR 2022 D.D. 1409 – Progetto PRIN PNRR bando 2022 – cod. P2022KASPE_03, Decreto di approvazione graduatoria n. 1234 del 01.08.2023“ – „Eco-writings. Geography, Environment and Resilience in German Literature“, CUP UL: F53D23010660001“.



**Finanziato
dall'Unione europea**
NextGenerationEU



Italiadomani
PIANO NAZIONALE
DI RIPRESA E RESILIENZA



**UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI BERGAMO**

Dipartimento
di Lettere, Filosofia,
Comunicazione

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

1. Auflage 2025

Erschienen 2025 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH

© Amelia Valtolina, Elena Agazzi

Verlag Königshausen & Neumann GmbH

Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany

info@koenigshausen-neumann.de

Umschlag: skh-softics / coverart

Umschlagabbildung: Oivindeide: Kieswerk im Sonnenuntergang © envato.com

Druck: docupoint, Magdeburg, Germany

<https://doi.org/10.36202/9783826093999>

Print-ISBN 978-3-8260-9398-2

PDF-ISBN 978-3-8260-9399-9

www.koenigshausen-neumann.de

Inhaltsverzeichnis

Amelia Valtolina, Elena Agazzi

Vorwort.....7

Tobias Bulang

Im Bergwerk der Texte.

Franz Fühmanns Ausdifferenzierung
einer poetischen Daseinsmetapher.....13

Elena Agazzi

Tiefbohrung in Franz Fühmanns Erzählwerk als Leseschlüssel
einer menschlichen und literarischen Erfahrung unter Tage33

Bernard Banoun

„Tatsächlich, ich bin von Bodenlosigkeit untergraben...“.

Zu Wolfgang Hilbigs Bodenschätzen.....51

Simon Probst

Geologische Poetik in der DDR.

Kohle als naturkulturelles Erinnerungsobjekt eines ostdeutschen
Anthropozän in Wolfgang Hilbigs *das meer in sachsen* (1979).....67

Francesca Goll

Zur Produktion realer und imaginärer Räume

in Werner Bräunigs Romanfragment *Rummelplatz* (2007):

Der Fall Wismut.....87

Friederike Reents

Alles hohl da unten? Über Bergbau und Literatur.....103

Amelia Valtolina

Zwischen Erdkunde und Emergenz.

Marcel Beyers *Erdkunde* als poetische Geophanie 121

Gabriele Dürbeck

Poröse Landschaft, Geopoetik und ambivalente Erinnerungsorte

im ‚ostdeutschen Anthropozän‘: Lutz Seiler und Jan Röhnert 137

Michael Braun

„höhle in der zeit“.

Unterirdische Konfigurationen und

chronotopisches Erzählen in Lutz Seilers Werken 157

Lorella Bosco

Zerstörte Dorfidylle.

Tiefbohrungen in Wulf Kirstens Landschaftslyrik 179

Joana van de Löcht

Toter Schacht im Dunkelwald.

Der Bergbau des Erzgebirges in Regionalkrimis 199

Autorinnen und Autoren 217

Vorwort

Zahlreiche kritische Studien haben im Laufe der Zeit gezeigt, wie die in der Literatur der Romantik von Novalis über E.T.A. Hoffmann bis hin zu Heines Reise in den Harz so erfolgreiche Symbolik des Bergwerks und der Tiefbohrung eigentlich eine poetische Übersetzung neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse zur Erdgeologie und Psychologie war, welche die Rekonstruktion der Menschheitsgeschichte mit den theoretischen Abstraktionen des Idealismus zu verflechten vermochte. Dass diese Hauptwerke der romantischen Literatur ihren poetischen Horizont oftmals in den Bergwerken Thüringens und Böhmens, also in einem bestimmten, konkreten Gelände fanden, spielte im literaturkritischen Diskurs kaum eine Rolle.

Zwar hatte bereits Carl von Linné in seinem *Iter Dalecarlicum* (1734), einem Bericht über eine Inspektionsreise durch die Provinz Dalarna und das frühindustrielles Zentrum von Falun, die Verwüstung der Natur durch den Abbau der Erde und die damit verbundenen Folgen für die Gesundheit der Menschen und das Leben der Arten angeprangert,¹ doch wurde die romantische Symbolik der Tiefbohrung von der Forschung stets unter philosophisch-literarischen Prämissen interpretiert, so dass die geografische und geologische Realität dieser durch die poetische Erfindung verklärten Orte sowie die historisch-kulturellen Implikationen, die der Konstruktion eines jeden imaginären Ortes zugrunde liegen, meistens nicht berücksichtigt wurden.

1 Vgl. dazu Heinrich Detering, *Menschen im Weltgarten. Die Entdeckung der Ökologie in der Literatur von Haller bis Humboldt* (Wallstein Verlag 2020, 94–101).

Das Nachleben dieser vermeintlichen Symbolik in der deutschen, vor allem der ‚ostdeutschen‘ Literatur des 20. Jahrhunderts nach der Propagierung des so genannten „Bitterfelder Wegs“ stellt aber die Forschung vor Fragen, welche das Verhältnis des Topos der Tiefbohrung zu ebendiesen historisch-kulturellen Implikationen problematisieren und nach einer Erörterung der Wechselbeziehungen zwischen Bergbau, Umwelt und Menschen jenseits jeglicher auf der Suche nach Symbolen sich fokussierenden Lektüre immer noch verlangen. Die Auswirkungen der bergbaubedingten Umweltfolgen auf die Bevölkerung, die Belastung der Luft und der Gewässer durch Staub und Schadstoffe, die historischen und politisch-ökonomischen Voraussetzungen des Bergbaus und des Extrem-Extraktivismus vor und nach 1945, welche Landschaft und Geografie im Osten umfassend prägten und in den literarischen Werken sich widerspiegeln, müssen daher in Betracht gezogen werden, wenn der literaturkritische Diskurs den Topos der Tiefbohrung heute aus der Perspektive einer neuen Geopoetik zu hinterfragen versucht.

Literarische Werke, die zu unterschiedlichen Zeiten und auf unterschiedliche Weise ihren poetischen Horizont in den Bergwerken Thüringens, Böhmens und Sachsen-Anhalts gefunden haben, bieten die Möglichkeit, diese sehr konkrete physische Realität als ein wahres kulturelles Umfeld zu begreifen, in dem nicht nur das Imaginäre, sondern auch die politisch-kulturelle Ideologie der Natur, die dieses Umfeld geprägt hat, zum Vorschein kommt. Die territorialen Bezüge zu den Bergbauregionen, die diesen Band ausmachen, begünstigen die Aggregation der hier versammelten Beiträge um bestimmte Kardinalfiguren der literarischen Landschaft der DDR, fördern eine Art inneren Dialog zwischen den Aufsätzen und eröffnen eine multiperspektivische Lektüre des Werks einzelner Autoren. Zweifellos ist eine „Konvergenz von Landschaft und Biografie“ bei allen hier untersuchten Dichtern und Schriftstellern festzustellen, wie auch Wulf Kirsten von seiner Poetik im Essay „Landschaft im Gedicht: Versuch einer Abgrenzung gegen das pure Naturgedicht“ (2009) geschrieben hat.²

2 Wulf Kirsten, „Landschaft im Gedicht. Versuch einer Abgrenzung gegen das pure Naturgedicht“. In: Wulf Kirsten, *Brückengang. Essays und Reden* (Ammann 2009, 31–49: 43). Vgl. dazu den Aufsatz von Lorella Bosco in diesem Band.

Zu berücksichtigen ist zunächst, dass die Biografien der hier zitierten Dichter eine deutliche Zäsur zwischen der Generation der in den 1930er und 1940er Jahren Geborenen und der nach dem Mauerbau Lebenden aufweisen, wobei diese Biografien auch den entsprechenden Ansatz zur Topologie und Darstellung des Bergwerks beeinflussten. Von Werner Bräuning und Wulf Kirsten zu Wolfgang Hilbig war die Beziehung zur Bergbauarbeit in der DDR nicht nur-literarischer Art: Alle drei Dichter waren zugleich auch Arbeiter, nicht unbedingt unter Tage, kannten doch die schwere Handarbeit – Bräuning u.a. im sächsischen Erzgebirgskreis, Kirsten im Braunkohlengebiet Sachsen-Thüringen –, während es bei Franz Fühmann vielmehr die Bedingungen des Realsozialismus in der DDR waren, die ihn dazu zwangen, die Arbeit im Bergwerk Mansfeld, einer Stadt im Landkreis Mansfeld-Südharz (Sachsen-Anhalt), auf sich zu nehmen. Ein solcher direkter Bezug zur Welt der Arbeit ermöglichte ihnen, die Veränderungen des physischen Erscheinungsbildes dieses östlichen Geländes durch den Bergbau auch persönlich zu erleben:

Das tat er [der Bergbau] zunächst durch seine baulichen Anlagen, durch Fördergerüste, Grubenbaue und Tagbaue, Halden, Absetzteiche oder weiterverarbeitende Betriebe wie Brikettfabriken oder Kraftwerke, die das Bild der Landschaften prägten. [...] Verkehrsinfrastrukturen oder Siedlungsstrukturen veränderten sich [...] Es entstanden regional mehr oder minder montanindustriell dominierte Wirtschafts-, Raum- und Sozialstrukturen mit spezifischen Sozialmilieu, das heißt mit je eigenen Kulturen. [...] Dabei wirkte Bergbau in physischer Hinsicht raumprägend, er formte ebenso Wahrnehmungen und Deutungen der Bergbaulandschaft. [...] Staub und Ruß, Schadstoffbelastungen von Luft, Wasser und Böden sowie der Lärm in Bergbaubetrieben oder auch ungezählte LKW auf den Straßen waren nur einige der offensichtlichen Folgeerscheinungen, mit denen die Menschen in den Montanregionen im Alltag konfrontiert waren.³

3 Stefan Przigoda, „Alltag im Bergbau“. In: *Gras drüber... Bergbau und Umwelt im deutsch-deutschen Vergleich*, hrsg. von Michael Farrenkopf, Regina Göschl. Begleitband zur Sonderausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum im Jahr 2022 (De Gruyter 2022, 99–110: 99).

Vor den gravierenden Folgen von Rohstoffextraktionen war für diese Dichter keine symbolische oder nur noch romantische Verklärung des Topos der Tiefbohrung mehr möglich: „In vier Jahrzehnten DDR-Geschichte wurde das Land unter immensen Anstrengungen aufgerissen, umgraben, zerwühlt und ausgekohlt“,⁴ und da diese Gewalt an Land und Menschen von der sozialistischen Politik gefördert und legitimiert war, wurde dieser Topos für sie nicht zuletzt zur Folie einer Auseinandersetzung mit der Politik.

Fühmanns Widerwille, die Bestimmungen des „Bitterfelder Weges“ zu akzeptieren, die er als intellektuell einschränkend bzw. erniedrigend empfand, Hilbigs literarische Widerstandsstrategien, Kirstens zerstörte Dorfidyllen, der politische Subtext in Bräunigs Romanfragment, welche in den hier folgenden Beiträgen interpretiert werden, erweitern dementsprechend den Bedeutungshof von „Tiefbohrung“ und bohren somit tief in die Geologie der sozialistischen Politik zur Zeit des Kalten Krieges und deren Ausbeutung von Natur und Menschen. Die Kollateralschäden, die durch die Verwendung einiger Ressourcen für Kriegszwecke entstanden – wie die Geschichte der Wismut AG, um die sich einige der in diesem Band zitierten literarischen und poetischen Werke drehen –, können nun durch diese Bohrungen in die sozialistische Welt ans Licht treten.

Für die in diesem Band besprochenen Vertreter der zweiten Generation, deren Werke meistens nach dem Mauerfall entstanden, war die Konfrontation mit den unmittelbaren Folgen des Extraktivismus nicht mehr so unmittelbar, obwohl der Bergbau die davon verödeten Landschaften auch über das Ende des aktiven Abbaus hinaus weiter geprägt hat. Das erklärt vermutlich auch, warum die Tiefbohrung in deren Werken eng mit einer Auseinandersetzung mit dem kulturellen und verdrängten Gedächtnis verbunden ist, das immer noch von der „Akustik des Abgrunds“ (Lutz Seiler) widerhallt. Vermochte der literarische Topos des Bergwerks zur Zeit der DDR im Rahmen einer kritischen Diskussion über kapitalistische Systeme seinen Beitrag zu einer Literatur des Dissens zu leisten, welche das Ich des Dichters im

4 Elisabeth Heyne, Alexander Wagner, „Hühner, Kohle, Kernkraftwerke. Gibt es ein ostdeutsches Anthropozän?“. Folge der Reihe „Essay & Diskurs“ im Deutschlandfunk, gesendet am 16.6.2024. <https://www.deutschlandfunk.de/gibt-es-ein-ostdeutsches-anthropozan-100.html>.

Abstand von diesen Systemen trotzdem positionierte, so setzt Tiefbohrung in den Werken der zeitgenössischen Dichter eine Geschichts- und Landschaftserfahrung voraus, welche im Einklang mit den Poetiken der Kontamination keinen Unterschied mehr zwischen einer Erde, die durch massive Extraktion verwüstet worden ist, und einer poetologischen Ich-Dimension, die das Anthropozän dramatisch erlebt, kennt. Nach dem vermeintlichen „Ende der Geschichte“ erleiden der Körper des Dichters und der Körper der Erde somit die gleichen Wunden wie sie die Gedichten von Lutz Seiler und Jan Röhnert oder *Erdkunde* von Marcel Beyer – dem aus Baden-Württemberg stammenden Dichter, welcher eine atypische Präsenz in der Reihenfolge von den ‚östlichen‘ Dichtern in diesem Band darstellt – heraufbeschwören.

Der Band präsentiert nicht nur eine Reihe von infratextuellen Bezügen, die das Erbe der Romantik bei der Rekonstruktion der Bergbauliteratur hinterfragen und sogar seine *longue durée* in Regionalkrimis erörtern, sondern entwickelt sich auch nach einem narrativen Duktus, der einen inneren Dialog zwischen den vorgestellten Texten ermöglicht. Die Herausgeberinnen haben sich daher bewusst dafür entschieden, in einigen Fällen mehr als einen Beitrag einem bestimmten Autor zu widmen, damit dieser Dialog eine perspektivische und neue literaturkritische Diskussion über dieses entzauberte Mythologem anregen kann. Fragten sich Elisabeth Heyne und Alexander Wagner 2024 im Deutschlandfunk, ob es ‚ein ostdeutsches Anthropozän‘ je gegeben hätte, denn Ostdeutschland „bisher in den Debatten um das Anthropozän kaum eine Rolle“ gespielt habe und „die DDR, jener Teil Deutschland, der bis vor gut 30 Jahren noch nicht zum sogenannten ‚Westen‘ gehörte, [...] bisher kaum als Ereignisraum für den menschlichen Einfluss auf dem Planeten Erde ausgemacht worden [ist]“, ⁵ so antwortet dieser Band auf diese Frage, indem er aus der Perspektive verschiedener Poetiken der Tiefbohrung die unerhörte literarische Genealogie eines Diskurses über das ostdeutsche Anthropozän rekonstruiert.

5 Elisabeth Heyne, Alexander Wagner, „Hühner, Kohle, Kernkraftwerke. Gibt es ein ostdeutsches Anthropozän?“.

Tobias Bulang

Im Bergwerk der Texte.

Franz Fühmanns Ausdifferenzierung einer poetischen Daseinsmetapher

Das Wahnsinnige am Bergwerk ist, daß
alles Symbolcharakter hat, aber
gleichzeitig absolut real ist. Auch das
Symbol ist Realität.
Franz Fühmann

[...] der gewaltige und faszinierende
Versuch einer konkreten Metaphysik.
Fritz Rudolf Fries

Eine deutsche Literaturgeschichte des Bergwerks bliebe in verantwortungsloser Weise unvollständig, wenn sie nicht auch auf Franz Fühmanns Projekt *Im Berg* einging, Entwurf eines monumentalen Textes, Fragment geblieben, vom Autor mit „Bericht eines Scheiterns“ kurz vor seinem Tode annotiert, aus dem Nachlass veröffentlicht mit einer Reihe von Dokumenten Fühmanns, die in brieflich entworfenen Prospekten die monumentalen Dimensionen dieses Projekts erahnen lassen.¹ Franz Fühmann (*1922, †1984) hat eine nicht anders als verwerfungsreich zu nennende Biographie, die ihn von der behüteten Kindheit eines böhmischen Apothekersohnes über das Jesuitengymnasium zur Reiter-SA, in die russische Kriegsgefangenschaft und Antifa-Schulung führte. Freiwillig siedelte er sich, zum glühenden Stalinisten mutiert, in der DDR an, wirkte als Politiker der Blockpartei NDPD und überzeugter Kommunist, ließ sich mehr als

¹ Franz Fühmann, *Im Berg. Texte aus dem Nachlaß*, hrsg. von Ingrid Prignitz (Hinstorff 1991).

andere Kolleginnen und Kollegen auf den „Bitterfelder Weg“ ein, haderte zunehmend mit den Missständen des Systems und seiner Kulturpolitik und verfiel mit dem Einmarsch der Russen am Ende des Prager Frühlings dem Alkoholismus, nach einer Entziehungskur im Jahr 1968 richtete er sein Schreiben völlig neu und kompromisslos aus. Die Ausbürgerung Wolf Biermanns 1975 und die damit zusammenhängende Ausreise von Sarah Kirsch 1977 verstärkten die Systemdistanz krisenhaft. Fühmann engagierte sich zunehmend staatsunabhängig, insbesondere in der Abrüstungsbewegung „Schwerter zu Flugscharen“. Fühmann vollzog all diese Wandlungen und Konversionen mit äußerster Konsequenz und legte vor sich selbst in einer Weise Rechenschaft über sie ab, die den mit den Bußritualen des Ordens vertrauten Zögling des Jesuiten-Gymnasiums erkennen lässt.² Wenn er für eines nicht repräsentativ ist in der deutschen Geschichte, dann für die Bagatellisierung und Rechtfertigung der Verstrickung in verbrecherische Systeme und Ideologien, für die deutschen Routinen der Entlastung³ – für alles andere durchaus. Einen an sich selbst gerichteten Satz, wie „Du hättest in Auschwitz vor den Gaskammern genau so funktioniert, wie du in Charkov oder Athen hinter deinem Fern-

-
- 2 Vgl. folgende bio-bibliographische Darstellungen, Charakterisierungen, Biographien sowie Bilder, Dokumente und Briefe: Carla Niemann und Robert Steinborn. „Franz Fühmann“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Zweite vollständig überarbeitete Auflage, Bd. 4 (de Gruyter 2009, 72–74); Hans Richter, *Franz Fühmann. Ein deutsches Dichterleben* (Aufbau 1992); Barbara Heinze (Hrsg.). *Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen* (Hinstorff 1998); Gunnar Decker, *Franz Fühmann. Die Kunst des Scheiterns. Eine Biographie* (Hinstorff 2009); Marcel Beyer: „Franz Fühmann, der gebogene Mensch“. In: *Franz Fühmann*, hrsg. von Jürgen Krätzer, H. 202/203 (Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2014, 3–5); Peter Braun, Martin Straub (Hrsg.). *Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann. Mit Photographien von Dieter Riemann* (Wallstein 2016); Uwe Wittstock, *Franz Fühmann. Wandlung ohne Ende. Eine Biographie* (Hinstorff 2021); Jan Kostka und Stephan Krause (Hrsg.). *Franz Fühmann. Leben – Werk – Wirkung* (im Druck); vgl. auch das Werkverzeichnis von Uwe Buckendahl, *Keine Auswahl. Werkverzeichnis Franz Fühmann* (Universitätsbibliothek 2019) (online: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-331968>) und die Bibliographie zur Sekundärliteratur von Henk de Wild, *Bibliographie der Sekundärliteratur zu Franz Fühmann* (Peter Lang 2003).
 - 3 Vgl. Siegrid Damm. „Am liebsten tät ich auf die Straße gehen und brüllen. Zu Franz Fühmanns *Im Berg*“. In: *Sinn und Form* 2 (1993), 349–359: 349.

schreiber funktioniert hast“⁴ kann man sich bei kaum einem anderen deutschen Nachkriegsautor vorstellen. Die Geschichte der deutschen Nachkriegsliteratur lässt sich geradezu als Ensemble der Vermeidungsstrategien solch schonungsloser Bekenntnisse schreiben. Fühmanns Notiz auf dem BERG-Manuskript „Bericht eines Scheiterns“ wäre – bezöge man sie lediglich darauf, dass er sein Bergwerksprojekt nicht beendet und vollendet habe – zu kurz gefasst. Scheitern war Lebensthema Fühmanns über Jahrzehnte.⁵

Fühmanns Projekt *Im Berg* lässt auch in der fragmentarischen Ausführung einen aufs Grundsätzliche gehenden Anspruch erkennen. Ausgeführt ist nur der erste Teil, der mit 12 Kapiteln 120 Druckseiten umfasst. Hier berichtet der Erzähler von seiner Einfahrt ins Kupferschieferbergwerk. Weiterhin sind zwei Kapitel des zweiten Teils erhalten, der Text bricht mitten im Satz ab. Im zweiten Teil beginnt der Erzähler mit der Bilanzierung der Ereignisse, die auf die im ersten Teil erzählten Fahrten folgten: „Heute, da ich am Schreibtisch sitze, jene Begegnung vor mehr als zehn Jahren zu schildern [...]“.⁶ Er ist desillusioniert und es deutet an, dass sich Katastrophales ereignet hat.⁷ Zum Ausgeführten kommen Briefe hinzu, in denen Fühmann für seine Lektorin Ingrid Prignitz das Ganze entwirft, sowie weitere Dokumente mit Bezug zum Projekt, die dem Ausgeführten und dem Prospekt weitere Mosaiksteinchen hinzuzufügen geeignet sind. Die Archivarin des Fühmann-Archivs, Barbara Heinze, hat dem Bergwerkprojekt nicht weniger als 2792 Blatt Archivbestände zugeordnet.⁸ Tatsächlich war Fühmann von 1974 bis 1976 mehrfach in die Kupferschächte des Mansfelder Landes, auch ins Kalibergwerk, ein-

4 Fühmann, *Im Berg*, 349.

5 Decker bringt diesen Tatbestand auf die biographische Formel: Seine Lebensbeschreibung Fühmanns hat den Titel *Die Kunst des Scheiterns*.

6 Fühmann, *Im Berg*, 123. Dieses, sich über mehr als vier Druckseiten erstreckende Kapitel, besteht aus einem einzigen Satz, der Gegenwart und Vergangenheit in virtuoser Abschtichtung zusammenführt. Signifikant ist in diesem Zusammenhang das Motto des Kapitels, Novalis' Fragment 1057: „Manche Menschen leben besser mit der vergangenen Zeit und der zukünftigen als mit der gegenwärtigen“.

7 Vgl. Marcel Beyer, „Berggeschrei. Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt“. In: *die horen* Jg. 49, Nr. 216, 4. Quartal (2004), 97–114: 105f.

8 Barbara Heinze, „Auch ein Bergwerk: Das Fühmann-Archiv“. In: *Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann. Mit Photographien von Dieter Riemann*, hrsg. von Peter Braun und Martin Straub (Wallstein 2016, 81–100: 93).

gefahren. Der Beginn des Textes scheint zunächst nichts weiter als der Bericht und die Reflexion über diese Ereignisse zu sein, man könnte die Sache zunächst fast für ein Tagebuch halten. Man hat den Eindruck, dass Fühmann noch in den 80er Jahren am „Bitterfelder Weg“ festhielt, also der von der Partei verordneten Arbeit der Schriftsteller ‚in der Produktion‘, für die Fühmann mit seinem Buch über die Warnow-Werft (*Kabelkran und Blauer Peter* 1961) wie kein anderer ostdeutscher Autor stand. Aber es zeigt sich schnell, dass Fühmanns Berichtender eine Kunstfigur ist, die auch dazu genutzt wird, um Phasen von Fühmanns Autorschaft zu reflektieren. Im Zuge der Lektüre erweist sich die Fahrt in den Schacht zunehmend nicht als der Bitterfelder Weg, sondern als der geheimnisvolle Weg, der – wie Novalis in seinen *Blüthenstaub*-Fragmenten festhält – nach innen geht, bzw. der – wie es im *Ofterdingen* über das Wohin des Weges heißt – „immer nach Hause“ führt.⁹ Der „Bitterfelder Weg“ ist Gegenstand einer Dekonstruktion im Text.¹⁰ Der Weg in den Berg führt Fühmann in die Geschichte, nicht nur in die Geschichte der Montanistik, sondern auch in die Erd- und Naturgeschichte, zugleich in die Gesellschaftsgeschichte, die Literaturgeschichte und mit Hilfe der Freud-schen Psychoanalyse auch in die Tiefe der Seele. Und dies ist das

-
- 9 Novalis. „Vermischte Bemerkungen und Blüthenstaub“. In: *Novalis, Schriften*. Zweiter Band: *Das philosophische Werk I*, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz (W. Kohlhammer 1965, 399–470: 419); wegen der Einschlägigkeit des Zitats hier die Wiedergabe: „Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnißvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft“. Vgl. ebenfalls Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*, hrsg. von Wolfgang Frühwald (Reclam 1987, 164). Über den Gang ins Berginnere als Weg zu sich selbst und Versuch einer Heimkehr zu sich selbst, vgl. Heinze, „Auch ein Bergwerk: Das Fühmann-Archiv“, 94.
- 10 Vgl. Lothar Müller, „Schichtende. Über Franz Fühmanns Fragment *Im Berg*“. In: *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag*, hrsg. von Winfried Menninghaus, Klaus R. Scherpe (Metzler 1999, 83–93: 84) sowie das Kapitel „Bitterfelder Weg und Mansfelder Strecke“ bei Stephan Krause, *Topographie des Unvollendeten: Franz Fühmanns intertextuelles Schreiben und das Bergwerk* (Winter 2009, 210–325). Der Text wurde auch als „romantische Reminiszenz auf den Bitterfelder Weg“ gesehen; vgl. Brigitte Krüger, „Mythischer Ort – Poetischer Ort. Franz Fühmann *Im Berg*“. In: *Jeder hat seinen Fühmann. Herkunft – Prägung – Habitus. Zugänge zur Poetologie und Werk Franz Fühmanns*, hrsg. von Brigitte Krüger, Margit Bircken, Helmut John (Lang 1998, 75–100: 84).

Programm des Textes. Bereits bei der ersten Einfahrt, deren komplizierte Logistik den Beginn der Erzählung dominiert, verknüpft Fühmann – der in der Wehrmacht Fernschreiber, Fernsprecher und Telegraphenbauer war – über die Idee eines Bordfunks für die Untertagebahn den Arbeitsalltag der DDR-Kumpel mit der Literaturgeschichte. Was zunächst wie der verstiegene Tagtraum eines Intellektuellen präsentiert wird – die Idee des Amtes eines Fahrtenerzählers – erweist sich beim zweiten Lesen als die literaturgeschichtliche Exposition zum Projekt¹¹:

Der Wagen rumpelt, wir sitzen und dösen, und so manches Mal habe ich mir gedacht, daß man das Amt eines Fahrtenerzählers einführen müsse: vorn in der Lock sitze einer und erzähle Geschichten, und ein Zugfunk übertrage sie in alle Waggonen. Einen Zugfunk könne man unschwer einrichten; für einen – selbstverständlich abschaltbaren – Lautsprecher wäre oben in einer Ecke allemal Platz. Natürlich gedachte ich mich um dieses Amt zu bewerben, und natürlich würde ich Bergmannsgeschichten erzählen: *Die Bergwerke zu Falun* nach E.T.A. Hoffmann; *Der Alte vom Berge* nach Ludwig Tieck; die Bergszenen aus dem *Heinrich von Ofterdingen*; „Unverhofftes Wiedersehen“ nach Johann Peter Hebel; *Die vier Norweger* nach Heinrich Steffens –: Der Bergmann war eine Schlüsselperson der Romantik [...].¹²

Bei der Erstbegegnung mit dem Kupferflöz unter Tage wächst sich diese zunächst literaturgeschichtliche Herangehensweise an das Thema ins erdgeschichtliche aus. Der Erzähler vermerkt diese Transgression in die Tiefe als Epiphanie, als aus der Tiefe ihn heimsuchende Erkenntnis des ihm zubestimmten Ortes, als *seine* Landschaft. Dieser Ort ist real, mythisch und poetisch zugleich,¹³ und er ist durch „Zeitschichten“¹⁴ gekennzeichnet:

11 Vgl. Krause, *Topographie des Unvollendeten*, 292–310: Hier Bergwerk als Bibliotheksphänomen, die Fahrtenerzählerepisode leiste die Erschließung der aufgerufenen intertextuellen Landschaft.

12 Fühmann, *Im Berg*, 8.

13 Vgl. Krüger, „Mythischer Ort – Poetischer Ort. Franz Fühmann *Im Berg*“, 84.

14 Beyer, „Berggeschrei. Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt“, 111; das Konzept hat in der Geschichtswissenschaft Reinhard Koselleck fruchtbar gemacht: vgl. Reinhard Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer (Suhrkamp 2003).

Seit tausend Jahren grub Mansfeld hier Kupfer, seit viertausend Jahren gruben Bergleute hier Kupfer, seit neuntausend Jahren grub die Menschheit Kupfer, und über mir tausend Meter Gestein, das waren zweiundzwanzig Jahrzehntmillionen eines beharrlichen Mühens der Erde, sich aus Magma und Meer zu heben; auf dem Grund, darauf ich hockte und den einst die Sonne gesprenkelt, waren die ersten Reptile getrottet, schwerschädliche gepanzerte Lurche, dann war kein Fuß mehr auf ihn getreten, zweihundertzwanzig Millionen Jahre, und das Flözstück vor mir, das ich zögernd berührte, hatte nie zuvor eine Hand angefasst. – Jungfräulicher Ort; jedes Streb war Pionierland; hier unten wurden neue Küsten gewonnen, nicht westwärts, sondern hinab in die Zeit. – Das Rattern setzte aus, einen Herzschlag lang Stille, nur das verworrene Schweigen des Berges, ein Knacken im Fels, das Gepink eines Steinchens, und dann, sich im niedrigen Streb überrollend, das Hallen der Schläge, mit denen der Häuer den Holzstempel unter die Zechsteinlast zwang. Seine Lampe strahlte ins Ende des Strebs und machte dort ein Gewölbe ahnen, das sich in Nacht und Rauschen verlor, im versickernden Licht schien ein Gang aufzudämmern; die Finsternis funkelte; aus der Tiefe ein Knirschen; der Häuer rüttelte prüfend den Stempel, ein letzter Schlag, und wieder das Rattern; der Häuer kroch zu uns, ich sah ihm entgegen, im Kreuzschnitt der Lichter zerstäubende Erdnacht, wie sie unter den Tagen wandert, und ich wußte jählings: Das war mein Ort.¹⁵

Auf diese Erfahrung wird im weiteren Verlaufe des Textes mehrfach als sein „Urerlebnis“ Bezug genommen:

In dem Augenblick, da ich begriff, daß die Grube mein Ort war, hatte ich mich als ihr Herr gefühlt; es war eine ungeheure Inbesitznahme gewesen, Inbesitznahme auch von Zukunft und Schicksal, und ebenso stark auch Unterwerfung und Bindung; das, was man ein Urerlebnis nennt.¹⁶

Dieses Erlebnis wird in der vom Kulturbund der DDR und dem Aufbau-Verlag herausgegebenen Wochenzeitung *Der Sonntag* im Jahre 1976 von Fühmann in einem Beitrag unter dem bezeichnenden Titel „Schieferbrechen und Schreiben“ erneut aufgerufen, wobei die

15 Fühmann, *Im Berg*, 23–24.

16 Fühmann, *Im Berg*, 25. Zum Zusammenhang des Urerlebnisses mit dem Mythos vgl. Krause, *Topographie des Unvollendeten*, 224, sowie 232–233.

Parallele von Bergarbeit und schriftstellerischer Arbeit pointiert und literargeschichtlich dimensioniert wird. Auch hier ruft er den Moment auf, an dem der Häuer den Holzstempel unter den Zechstein zwingt. Er sieht in ihm für einen Moment Atlas, der auf der Schulter die Last der Welt trägt, und analogisiert diese Arbeit mit der Arbeit am Schreibtisch¹⁷:

Er hatte mir seine Losung leibhaftig vor die Augen gestellt: ICH BIN EIN BERGMANN, WER IST MEHR!, und ich dachte an die verzweifelten Stunden vor den Bergen bekritzelten Papiers, allein in der Finsternis der Erfahrung, und an das Wort, das der entronnene Galeerensklave Miguel de Cervantes in die Platte seines Schreibtischs gegraben: OFT WARD ICH MÜDE WENN ICH RANG MIT DIR, und jäh von einer nie gekannten Sicherheit eines Bewußtseins erfüllt, das ich, wenn es so etwas gäbe, Klassenbewußtsein eines Schriftstellers nennen würde, dachte ich, auch die Literatur sei ein Bergwerk, durch Jahrtausende Generationen befahren, und jeder Schriftsteller selbst sei eine Grube, und das Flöz, drin er haue, sei eine Erfahrung, Sediment seiner und eben *seiner* Jahre [...].¹⁸

Nie gekannte Momente der Sicherheit des Bewusstseins, plötzliche Klarsicht und Einsicht, die geradezu epiphanisch inszeniert werden, sind bei Fühmann sichere Wegweiser in seine poetologische Zentralprogrammatik. Ein weiterer Evidenzeffekt dieser Art stellt sich in den ausgeführten Fragmenten des Bergwerkprojekts ein, nachdem der Erzähler lange im Nebel gewandert war und über verschiedene Grade der Sichtobstruktion meditierte. Die Nebelwanderung endet im Tanzlokal des fiktiven Orts Tullroda (irgendwo zwischen Sangershausen und Eisleben zu denken). Der Erzähler gerät in ein orgiastische Dimensionen annehmendes Abendvergnügen im Tanzsaal, gibt sich auch selbst dem Tanz hin, findet sich aber schließlich am Tisch in der gesitteten Gesellschaft des lokalen Arztes und zweier Apothekerinnen, mit denen er am bunten Treiben weniger partizipiert als es

17 Zu dieser Analogie, vgl. auch Krause, *Topographie des Unvollendeten*, 224; Richter, *Franz Fühmann*, 287–290. Eine Ausführung des Vergleichs von Bergwerk und Schreibtisch findet sich auch in einem späteren Kapitel, vgl. Fühmann, *Im Berg*, 128; vgl. dazu Beyer, „Berggeschrei. Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt“, 106.

18 Zitiert bei Heinze, *Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern*, 317.

beobachtet und kommentiert. In diesen Gesprächen inszeniert Fühmann zwei weitere Tiefendimensionen seiner Bergwerksmetapher: die geschichtliche und die seelische:

Ob ich denn wisse, fragte Frau Bäumchen, daß heute noch ein Abwasserstollen aus der Zeit der Freiheitskriege in Gebrauch sei, die Quellwässer der Trappe abzufangen und gleichzeitig Tullroda mit Trinkwasser zu versorgen, und daß dieser Stollen aus den Tagen E.T.A. Hoffmanns schließlich in einer seiner Verzweigungen – oder besser: verbrochenen und vom Bergdruck zusammengestauchten Strecken ehemaligen Abbaus – zu einem Mundloch aus der Zeit Wallensteins führe, so daß man gewissermaßen im Sozialismus, im Nappian-Neucke-Schacht in den Berg einfahren und durch Gründerjahre und Romantik und Zopfstil bis in den Dreißigjährigen Krieg gelangen könne; und „...auch ein Gedankenspiel Freuds!“ sagte der Doktor, „er entwirft solcherart ein Panorama Roms, der Ewigen Stadt, als Modell des Gewordenseins der menschlichen Psyche!“.¹⁹

Der vom Doktor erwähnte Vergleich der Psyche mit der ewigen Stadt Rom findet sich in Freuds Essay „Das Unbehagen an der Kultur“ (1930): Fühmann hatte sich massiv dafür eingesetzt, dass Sigmund Freuds Texte in der DDR überhaupt erscheinen konnten. In der ersten ostdeutschen Publikation Freudscher Texte, einige Essays, die im Verlag Volk und Welt erschienen waren und die Fühmann mitherausgegeben hatte,²⁰ ist auch dieser Aufsatz von Freud vertreten. Im Tanzlokal von Tullroda inszeniert Fühmann für seine Figur die emphatisch erlebte Erstbegegnung mit dem Freudschen Bild der *Roma aeterna* als Chiffre nicht nur für die Seele, sondern auch für die Dichtung:

Natürlich gab er die Quelle nicht an; setzte er voraus, daß ich sie kannte? – Damals hörte ich dies Gleichnis zum ersten Male, und da durchzuckte mich eine Erkenntnis, die von der Art der poetischen war: Man hat das, was einen bestürzend durchfährt, schon lange als selbstverständlich gewußt [...] Was ich erfuhr und was mich ent-

19 Fühmann, *Im Berg*, 79–80.

20 Unter dem Titel *Trauer und Melancholie* unter der Mitwirkung Fühmanns erschienen Freuds Essays. Vgl. Sigmund Freud. *Trauer und Melancholie*, hrsg. von Franz Fühmann, Dietrich Simon. Mit Aufzeichnungen eines Gespräches der Herausgeber. (Volk und Welt, 1982).

flammte, war das Wort „Geworden-Sein“. Ein Bergwerk war etwas historisch Gewordnes, nicht nach Willkür irgendwelcher Begründer, sondern nach seinem Angelegtsein, es mußte so wachsen, wie das Flöz lief – nun, das wusste doch jedermann, und auch ich hatte es gewußt, allein jetzt erst begriff ich zugleich, daß auch die Literatur etwas solcherart historisch Gewordnes und eben auch Angelegtes darstellte, Angelegtes, nicht der Willkür Entsprungenes, in ihrer Gänze, wie im Individuellen –: Sie war doch auch etwas mit Schächten und Stollen und Querschlägen und Fahrten und verbrochenen Strecken, und ein Feld darin hieß „Romantik“ und eine Strecke „E.T.A. Hoffmann“, und die nächste Generation setzte da fort, wo die vor ihr aufgehört hatte, oder das Flöz hatte sich verworfen, und sie begann im Unbekannten – Ich erfuhr dies Bild wie ein Entrückter; [...] und wenn ich gewiß auch schon damals fühlte, daß in dem neugewonnenen Bild der Literatur als eines Bergwerks nicht alles aufging und aufgehen konnte, so traf es doch das Wesentliche und traf es so überwältigend [...].²¹

In diesem Zusammenhang kommt auch der – nicht ganz korrekt zitierte – Rilke-Vers zur Sprache: „Dies ist der Seele wunderliches Bergwerk“.²² Aber Fühmann geht es dabei nicht nur um die Metapher, sein Werk zielt, wie Lothar Müller festhielt, auf die „historische Anamnese des Sozialismus in der DDR, die in den einmontierten Träumen und Selbstreflexionen die Anamnese dessen, der sie erzählt hätte enthalten sollte“.²³ Die geschichtliche Dimension dieser Verge-
wisserung entwirft Fühmann im Brief an seine Lektorin Ingrid Prignitz vom 24.1.1983 zusammen mit der Gesamtanlage des auf über 1000 Seiten angelegten Bergwerkprojekts. Er separiert sieben konzeptionelle Stränge, an denen simultan zu arbeiten sei. Die historische Dimension des Bergwerks wird dabei als vierter Strang des Werkes angegeben:

Vierter Strang [...]: die historische Dimension, das Bergwerk als eminent historischer Ort, das Fahren durch Gänge aus der Zeit der

21 Fühmann, *Im Berg*, 79–80.

22 Vgl. Fühmann, *Im Berg*, 81. Der Originalvers aus den *Neuen Gedichten* von 1907 hat das Präteritum: „Dies war der Seele wunderbares Bergwerk“. Vgl. Rainer Maria Rilke, „Orpheus. Euridike. Hermes“. In: *Werke*, hrsg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Bd. 1, (Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2021, 500–503: 500).

23 Müller, „Schichtende. Über Franz Fühmanns Fragment *Im Berg*“, 88.

Romantik (real, bin ich gelatscht, brusthoch durchs Wasser) und man kann beim 30jährigen Krieg ans Tageslicht kriechen (dieses Loch kann ich Dir zeigen) – und dahinein, allerdings nur so gestreifen, die Nationale Frage, die dreht sich um Kyffhäuser, Kaiser Rotbart, da führt mich die Kupferkönigin hin“.²⁴

Begegnungen mit dem Rotbart auf dem Kyffhäuser waren schon bei Freiligrath, bei Grabbe, Heine und anderen Gegenstand von Reflexionen über das Deutsche Reich und die Phantasmen, die ihm gelten,²⁵ auch in diese Diskurse schreibt sich Fühmann mit dem Bergwerk ein. Zum Rotbart, in die Unterwelt des Kyffhäusers, werde ihn die Kupferkönigin führen, kündigt Fühmann an. In besagtem Brief gehört diese Kupferkönigin dem zweiten Strang, jenem des Phantastischen, an. Fühmann schreibt im Brief: „Die Kupferkönigin, das ist einerseits eine reale Person, eine in der Stadt verschriene Schlampe, andererseits unter Tag die mächtige Kupferkönigin“.²⁶

Diese Kupferkönigin ist eine literarische Verwandte der mythischen Bergkönigin, die in E.T.A. Hoffmanns *Bergwerken zu Falun* den jungen Bergmann Ellis Fröbom von seiner schönen Braut hinweg in ihr unterirdisches Reich zieht. Im ausgeführten Teil begegnet die Kupferkönigin bzw. ihr Pendant der ‚realen‘ Welt erstmals. Legt man die im Brief ausgeführte fantastische Dimension des Werkes an, erweist sich rückblickend, dass der Text sich bereits weit vom Bericht entfernt hat und subkutan begonnen hat fantastische Erzählfäden zu entrollen. Fühmanns Einsatz für die Literatur E.T.A. Hoffmanns in der DDR und seine Bemühungen, romantische Phantastik gegen ästhetische Parteidoktrinen zu rechtfertigen, sind bemerkenswerter Teil seiner kulturpolitischen Invektiven.²⁷ Doch kommen wir zur Erstbe-

24 Fühmann, *Im Berg*, 154.

25 Vgl. Tobias Bulang, *Barbarossa im Reich der Poesie. Verhandlungen von Kunst und Historismus bei Arnim, Grabbe, Stifter und auf dem Kyffhäuser* (Peter Lang 2003).

26 Fühmann, *Im Berg*, 152.

27 Insbesondere im bemerkenswerten Essay „Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. Anhang: Ignatz Decker“. In: Franz Fühmann, *Essays, Gespräche, Aufsätze. 1964–1981* (Hinstorff 1986², 328–399). Fühmanns Aufwertung der in der DDR nicht wertgeschätzten literarischen Gattung des Essays bedarf an dieser Stelle eigener Erwähnung.

gegnung mit der Kupferkönigin. Auf besagtem Tanzball im fiktiven Tullroda beobachten Erzähler mit Doktor und Apothekerin am Tisch sitzend einen Tumult am Rande der Tanzfläche, eine Prügelei findet statt, Anlass ist eine Frau:

[...] und an einem der verlassen Tische, und dermaßen unbeteiligt erscheinend, daß man wußte, sie war der Anlaß des Kampfes gewesen, stürzte eine aufgedunsene rothaarige Frau schwer zu bestimmenden Alters, vielleicht Mitte der Dreißig, wahrscheinlich jünger, vielleicht auch älter, ein Seidel Bier in sich hinein, die Beine beim Trinken weit gespreizt und den Schoß zur Vorderkante des Stuhles geschoben, als wolle sie auf den Boden pissen; sie trank mit zurückgelegtem Kopf, fast ohne Schlucken, tatsächlich ein Schütten, dann setzte sie das Seidel ab und schaute träg auf den schmutzigen Schaum, der um ihre Füße zusammenschwamm, stieß dabei hörbar den Atem aus und sah verschleierten Augs durch den Saal, den Mund halb offen, fleischige Lippen, ein Faden Bier, der das Kinn herabließ, und hätte sie herausfordern gewollt, gelang ihr das über alle Maßen.²⁸

Die Person weckt den Unmut der Apothekerinnen, die sie mit unflätigen Ausdrücken belegen: „Diese Schlampe solle man verprügeln, fünfundzwanzig auf den nackten Hintern aber mit der Hundepeitsche“. Der Doktor sagt daraufhin gelassen, „auch sie sei ein Stück Roma aeterna“.²⁹ Der Erzähler erfährt ihren Namen, Regina Kuypers; „sie wohne im äußersten Winkel der Altstadt ... in einer recht verrufenen Gegend, die allgemein nur ‚dort drunten‘ heißt“.³⁰ Die fantastische Geschichte im unterirdischen Reich der Kupferkönigin – oben Regina Kuypers –³¹ bezieht schließlich nicht nur die Rotbartfigur des mythischen Barbarossa ein, sondern auch die Sage von Tannenhäuser im Venusberg. Hier zeichnet sich bereits im Zusammenhang mit dem Phantastischen die Thematisierung von Sexualität und Psychoanalyse gemeinsam mit Sagen und Mythen ab. Auch Fühmann war es, der den Mythenjägern der DDR-Kulturfunktionäre immer

28 Fühmann, *Im Berg*, 82.

29 Fühmann, *Im Berg*, 82.

30 Fühmann, *Im Berg*, 84.

31 Vgl. zur Figur auch Krüger, „Mythischer Ort – Poetischer Ort. Franz Fühmann *Im Berg*“, 99, sowie Krause, *Topographie des Unvollendeten*, 287–290.

wieder seine Konzepte des Mythos entgegensetzte und sich in Erzählungen eindringlich mit mythischen Traditionen befasste, die – psychoanalytisch gedeutet – für Fühmann die in der Kulturpolitik der DDR getilgten Widersprüchlichkeit des Menschen zwischen Eros und Todestrieb präsentierten.

In dieser Weise zeichnen sich die Konturen des *opus maximum* von Fühmann ab, das Werk kreist um Lebensthemen des Verfassers: Der Dichter in der Arbeitswelt, Romantik und Phantastik, Literaturgeschichte und Mythos, Psychoanalyse sowie Literatur, Literatur und Literatur. Vorgesehen war das Werk ganz im Sinne der programmatisch von den Romantikern geforderten und umgesetzten Gattungsmischung als *compositum mixtum*. Die Kombination von Bericht, Gedicht, Erzählung, Naturhistorie und Industriegeschichte sowie Tagebuchfiktionen, selbstbefragenden Traumnotaten zeichnet sich bereits ab. Fühmann hat dies bereits in den *22 Tagen oder Hälfte des Lebens*, Tagebuchreport über eine Ungarnreise, erfolgreich als neue Form seines Schreibens nach der Ende der 60er vollzogenen Umkehr vorgeführt.³² Und dieses *compositum mixtum* war als Fortschreiben an verschiedenen literarischen Traditionen und Formen programmatisch konzipiert. Fühmann verortet sein Bergwerk brieflich „in der Nähe von *Ulysses*“³³ – durchaus zu Recht, veranschlagt man das Prozessieren des Textes durch die unterschiedlichen Sprachregister.

Fühmanns Schreiben zielt somit auf einen Holismus, auf eine Transgression der engen Grenzen, die eine behördlich verordnete und kulturpolizeilich observierte Ästhetik im Sozialismus den Schriftstellerinnen und Schriftstellern setzte. Sein „Anspruch auf Totalität“³⁴ wurde zu Recht vermerkt. Fühmann hielt sein geplantes Werk bereits für nicht in der DDR publizierbar, wie aus Briefmitteilungen hervorgeht, nicht zuletzt, weil sich die entworfenen Bergwerksstollen unterhalb der deutsch-deutschen Grenze durch die Erde bewegen, was Fühmann in seinen Beschreibungen durch die Betonung von Nord- und Südachsen zu verschleiern suchte. Die von Fühmann entworfene,

32 Franz Fühmann, *22 Tage oder Hälfte des Lebens* (Suhrkamp 1973).

33 Fühmann, *Im Berg*, 150.

34 Fritz Rudolf Fries, „Die Bergwerke zu Falun“. In: *Zwischen Erzählen und Schweigen. Ein Buch des Erinnerns und Gedenkens. Franz Fühmann zum 65.*, hrsg. von Horst Simon (Hinstorff 1987, 73–78: 76).

fiktive „Phantasiestadt“ liegt „irgendwo am Kyffhäuser, irgendwo nahe der Grenze“.³⁵

Dieser nicht zuletzt auch gesamtdeutsche Holismus ist Ziel der Suchbewegung dieses Schreibprojekts: Ziemlich am Beginn seines Berichtes steht der Erzähler vor der Wandzeitung, auf der die Besten der Grubenarbeit mit Bild und Kranz präsentiert werden. Ein „klein-gewachsener Mann an die Fünfzig, Schlossermontur, Frettchenaugen, Schutzhelm“ taucht unvermittelt auf und sagt „Da fehlt etwas“³⁶ – der Kommentar ärgert den Erzähler, beunruhigt ihn und wird zum *principle of anxiety*. Was fehlt? Es sind die in früheren Zeiten auf der Tafel auch geehrten Verunglückten, die Grubentoten, die nicht mehr geehrt werden. Der Tod ist ausgeblendet, mit ihm auch Mythos, Phantastik, Psyche. Hierin zeigt sich in Fühmanns Zielen auf weitere und tiefere Dimensionen der Literatur und des Lebens sein Unbehagen und Ungenügen an der Kultur der DDR.³⁷ Den schäbigen Glücksversprechen des Alltags hat Fühmann in der Karikatur einer Figur, Evelyn Gietzsch, die ihren diesbezüglich ambitionslosen Ehemann verlässt und demütigt, um mit einem anderen Mann die Luxurnischen, die sich Umtriebigen, die über mehr Geld und Beziehungen als andere DDR-Bürger verfügten, öffnen konnten, denen der Neid der Mitmenschen sicher war und die es auch auf den Neid ihrer Mitmenschen abgesehen hatten. Das im folgenden Zitat erwähnte DELIKAT war ein Einzelhandelsgeschäft für Lebensmittel des ‚höheren Bedarfs‘ in der DDR, in dem die Preise deutlich über Durchschnittsniveau lagen. Produkte aus einer Gesattungsproduktion wurden hier angeboten, die teilweise in westlich anmutender Aufmachung daherkamen (in der Qualität aber nicht immer notwendigerweise höherwertig waren) – eine der vielen seltsamen Aspekte der Wirtschaftsge-

35 Fühmann, *Im Berg*, 150.

36 Fühmann, *Im Berg*, 37. Vgl. Müller, „Schichtende. Über Franz Fühmanns Fragment *Im Berg*“, 91–93.

37 In seiner Gedenkrede an Fühmanns Grab im Jahr 1984 sprach Uwe Kolbe mit Bezug auf das Bergwerk von der „Ganzheit der Seele“; Uwe Kolbe. „Rede an Franz Fühmanns Grab“. In: Franz Fühmann, *Die Schatten. Mit den Gedenkreiden von Christa Wolf und Uwe Kolbe* (Hoffmann und Campe 1986, 233–238: 233).

schichte der DDR,³⁸ die heute einige Menschen sehr gezielt ausblenden:

Inhalt des vollkommenen Lebens also, mit dem Dacia vors DELIKAT fahren zu können, um vier Büchsen Cocktailwürstchen und zwei Dosen Gänseleberpastete, je drei Schachteln Sardellen und Sardinen, ein Glas Peperoni, zwei Glas Oliven (eins mit Paprika, eines mit Mandelsplittern), zwei Gläschen Kaviar-Ersatz, eine Büchse Lachs, ein Stück Emmentaler, eine Auswahl verschieden Scheibletten-Käses, ein, zwei Schachteln Knabber-Mix, eine Flasche Scotch Whisky, eine Flasche Bols Brandy und vielleicht ein Fläschlein japanischen Reisweins für die Abendparty kaufen zu können, fürs kalte Büffet vor der Kamin-Attrappe, oder in der Küche mit der Tapete holländischer Kacheln, und dann den Neid der Bewunderung zu hören, was sie für ein Glückslos gezogen habe, in ihrem kuscheligen Nest ein derartig herrliches Leben zu führen.³⁹

Was Fühmann hier schildert, die Sehnsuchtswelten der DDR-Menschen, wird heute von jedem Discounter für Lebensmittel in den Schatten gestellt. Rückblickend zeigt sich die ganze Dürftigkeit solcher Glücksversprechen. Dieser Oberwelt wird die Unterwelt zunächst als Welt der unentfremdeten Arbeit des Bergmanns – eine ideologisch natürlich enorm problematisierbare Idealisierung, besonders unter den Betriebsbedingungen der DDR⁴⁰ – gegenübergestellt, eine Unterwelt, die sich dann auf Sage und Mythos, auf Tartaros und Hades, auf das Reich der Kupferkönigin hin öffnet und Dimensionen von Eros und Tod als Modi einer holistischen Existenz erschließt,⁴¹

38 Vgl. Annette Kaminsky. „Ungleichheit in SBZ/DDR am Beispiel des Konsums. Versandhandel, Intershops und Delikat“. In: *Soziale Ungleichheit in der DDR. Zu einem tabuisierten Strukturmerkmal der SED-Diktatur*, hrsg. von Lothar Mertens (Duncker und Humblot 2002, 57–79: 72–76).

39 Fühmann, *Im Berg*, 71. Zum Passus vgl. Krause, *Topographie des Unvollendeten*, 281–284.

40 Zur Utopie unentfremdeter Arbeit bei Fühmann, vgl. auch Krüger „Mythischer Ort – Poetischer Ort. Franz Fühmann *Im Berg*“, 95f. Kritisch zu Fühmanns Stilisierung, vgl. Andrea Jäger. „War denn mein Schreiben überhaupt Arbeit?“ Franz Fühmanns Sinnsuche in der Arbeitswelt der Werften und Bergwerke“. In: *Franz Fühmann*, hrsg. von Jürgen Krätzer, 94–103, besonders 99. Die „Unvereinbarkeit der real existierenden Banalität mit den Mythen“ vermerkt Fries („Die Bergwerke zu Falun“, 74) als Grund für Fühmanns Scheitern am Stoff.

41 Zum Bergwerk insgesamt als „Landschaft des Todes“ vgl. Müller, „Schichtende. Über Franz Fühmanns Fragment *Im Berg*“, 91–93. Das Geflecht der Todesmoti-

die sowohl im Alltag als auch in den Literaturdoktrinen der Partei ausgespart blieben.

Das Massiv an literarischen Traditionen, das hierbei Berücksichtigung findet, und die poetologischen, ästhetischen und politischen Themen, die damit verwoben sind, zeigen sich nicht zuletzt in den Mottos, die den einzelnen Kapiteln vorangestellt sind. Ich nenne nur die Namen der Verfasser: Georg Agricola, Verfasser des wichtigsten Buches über das Bergwerk im 16. Jahrhundert, Novalis, Walther Ulbricht (Referat 2. Bitterfelder Konferenz), eine Inschrift auf einem Barbara-Altar, Johann Wolfgang von Goethe, Bertolt Brecht, Constantin Constantius (*id est* Søren Kierkegaard), J.B. Dszienkoński und Platon. Blumenbergs Ausdruck der Zeitraumtiefe, den Stephan Krause in seiner Dissertation auf das Bergwerk-Projekt bezog, wird auch durch die solcherart im Roman evozierte Bibliothek angezeigt.⁴²

Von der Vielschichtigkeit dieser Arbeit zeugt auch die eindrückliche Collage, die Fühmann seinem Schreibtisch gegenüber in seiner Klausur in Märkisch-Buchholz für das Bergwerk-Projekt angelegt hatte.⁴³ Auf ihr finden sich ein Bild der italienischen Schauspielerin Ornella Muti (als laszive Kupferkönigin), ein Foto von Fühmann mit den Männern ‚seiner‘ Bergwerks-Brigade, Piranesis Kerkerdarstellungen, erotische Fotografie, das Bild eines Operationsteams am Patienten, Fotos von Höhlen und Kristallen und vieles anderes mehr – ein Imaginarium, das verschiedenste Bild- und Zeitschichten aufruft. Und auch die berühmten Klebetyposkripte (Fühmann überschrieb und überklebte einmal Geschriebenes immer wieder mit schreibmaschinenbetippten Streifen und Zetteln, bis sie eher Brettern als Papierseiten glichen) sind im Wortsinn vielschichtig. Poststrukturalistische Forschung hat diese Sonderformen des Palimpsests mit geologischen Formen des Bergwerks verglichen.⁴⁴

vik in den Unterweltszenarien behandelt auch mit Blick auf die Ausführungen und Entwürfe im handschriftlichen Nachlass des Fühmann-Archivs Krause, *Topographie des Unvollendeten*, 332ff.

42 Vgl. Krause, *Topographie des Unvollendeten*, 254.

43 Vgl. Heinze (Hrsg.), *Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern*, 351.

44 Vgl. Krause, *Topographie des Unvollendeten*, 216: Klebetyposkripte als geologisches Massiv; vgl. die Abbildung in Heinze (Hrsg.), *Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern*, 281. Dass die Klebetyposkripte – die Fühmann mitunter als

Simultan zur recht verspäteten Rezeption der Foucaultschen Schriften im Westen Deutschlands, in denen unter den methodischen Metaphern Genealogie und Archäologie alternative Zugriffe auf die Geschichte erprobt wurden, baut Fühmann mit Blick auf das Zusammenspiel von Erdgeschichte, Industriegeschichte, Gesellschaftsgeschichte, Literatur und Kulturgeschichte das Einfahren ins Bergwerk als Literatur- und Daseinsmetapher aus. In dieser Arbeit zeigt sich ein gesamtdeutscher Autor europäischen Formats, der heute außerhalb des Ostens Deutschlands fast vergessen ist. Gleichwohl gibt es Autoren in Ost und West, darunter Lutz Seiler, Marcel Beyer und andere, die sich von Fühmann geprägt zeigen.

Literaturverzeichnis

- Berbig, Roland; Krause, Stephan; Scharfnefsky, Volker (Hrsg.), *Literarisches Bergwerk – Arbeitswelt und Bibliothek Franz Fühmanns*. Berlin: Zentral- und Landesbibliothek Berlin 2014.
- Bertschik, Julia, „Im Bergwerk der Literatur. Zur Universalität eines Topos regionalen Wissens“. In: *Literarische Harzreisen. Bilder und Realität einer Region zwischen Romantik und Moderne*. Hrsg. von Cord-Friedrich Berghahn, Herbert Blume, Gabriela Henkel, Eberhard Rose. Bielefeld: Verlag für Regionalkultur 2008, 33–53.
- Beyer, Marcel, „Franz Fühmann, der gebogene Mensch“. *Franz Fühmann*. Hrsg. von Jürgen Krätzer, H. 202/203. München: edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2014, 3–5.
- Beyer, Marcel, „Berggeschrei. Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt“. In: *die horen* Jg. 49, Nr. 216, 4. Quartal (2004), 97–114.
- Braun, Peter; Straub, Martin (Hrsg.), *Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann. Mit Photographien von Dieter Riemann*. Göttingen: Wallstein 2016.
- Buckendahl, Uwe, *Keine Auswahl. Werkeverzeichnis Franz Fühmann*. Leipzig: Universitätsbibliothek 2019 (online: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:15-qucosa2-331968>).
- Bulang, Tobias, *Barbarossa im Reich der Poesie. Verhandlungen von Kunst und Historismus bei Arnim, Grabbe, Stifter und auf dem Kyffhäuser*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003.

Bretter bezeichnete – die „Gestalt von Landschaften haben“ vermerkt Heinze in „Auch ein Bergwerk: Das Fühmann-Archiv“, 83.

- Damm, Siegrid, „Am liebsten tät ich auf die Straße gehen und brüllen. Zu Franz Fühmanns *Im Berg*“. In: *Sinn und Form* 2 (1993), 349–359.
- Decker, Gunnar, *Franz Fühmann. Die Kunst des Scheiterns. Eine Biographie*. Rostock: Hinstorff 2009.
- Freud, Sigmund, *Trauer und Melancholie*. Hrsg. von Franz Fühmann, Dietrich Simon. Mit Aufzeichnungen eines Gespräches der Herausgeber. Berlin: Volk und Welt 1982.
- Fries, Fritz Rudolf, „Die Bergwerke zu Falun“. In: *Zwischen Erzählen und Schweigen*. Hrsg. von Horst Simon. Rostock: Hinstorff 1987, 73–78.
- Fühmann, Franz, *Kabelkran und Blauer Peter. Reportage*. Rostock: Hinstorff 1961.
- Fühmann, Franz, „Schieferbrechen und Schreiben. Der Brigade Wilmar Siebenhüner ein GLÜCKAUF zum Tag des Bergmanns“. In: *Sonntag* 27 (1976), o.S.
- Fühmann, Franz, *22 Tage oder Hälfte des Lebens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973 [zuerst: Rostock: Hinstorff 1973].
- Fühmann, Franz, *Den Katzenartigen wollten wir verbrennen. Ein Lesebuch*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Werkstattgespräch von Wilfried F. Schoeller. Hamburg: Hoffmann und Campe 1983.
- Fühmann, Franz, „Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A. Hoffmann. Anhang: Ignatz Decker“. In: *Essays, Gespräche, Aufsätze. 1964–1981*. Rostock: Hinstorff 1986², 328–399.
- Fühmann, Franz, *Im Berg. Texte aus dem Nachlaß*, hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff 1991.
- Heinze, Barbara (Hrsg.), *Franz Fühmann. Eine Biographie in Bildern, Dokumenten und Briefen*. Geleitwort von Siegrid Damm. Rostock: Hinstorff 1998.
- Heinze, Barbara, „Auch ein Bergwerk: Das Fühmann-Archiv“. In: *Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann. Mit Photographien von Dieter Riemann*. Hrsg. von Peter Braun, Martin Straub. Göttingen: Wallstein 2016, 81–100.
- Heinze, Barbara, *Franz Fühmann. Es bleibt nichts anderes als das Werk. Ausstellungskatalog*. Berlin: Akademie der Künste 1993.
- Jäger, Andrea, „War denn mein Schreiben überhaupt Arbeit?‘ Franz Fühmanns Sinnsuche in der Arbeitswelt der Werften und Bergwerke“. In: *Franz Fühmann*. Hrsg. von Jürgen Krätzer, H. 202/203. München: edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag, 94–103.
- Kaminsky, Annette, „Ungleichheit in SBZ/DDR am Beispiel des Konsums. Versandhandel, Intershop und Delikat“. In: *Soziale Ungleichheit in der*

- DDR. Zu einem tabuisierten Strukturmerkmal der SED-Diktatur, hrsg. von Lothar Mertens. Berlin: Duncker und Humblot 2002, 57–79.
- Kolbe, Uwe, „Rede an Franz Fühmanns Grab“. In: Franz Fühmann, *Die Schatten. Mit den Gedenkreden von Christa Wolf und Uwe Kolbe*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1986, 233–238.
- Koselleck, Reinhard, *Zeitschichten. Studien zur Historik*, mit einem Beitrag von Hans-Georg Gadamer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.
- Kostka, Jan; Krause, Stephan (Hrsg.), *Franz Fühmann. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler. (Im Druck.)
- Krätzer, Jürgen, „Hätten wir nur mehr solcher Fragmente...“. In: *die horen* 166 (1992), 219–223.
- Krause, Stephan, *Topographie des Unvollendeten: Franz Fühmanns intertextuelles Schreiben und das Bergwerk*. Heidelberg: Winter 2009.
- Krause, Stephan, „‘Das war mein Ort’ – Franz Fühmanns literarisches Bergwerk“. In: *Nach der Mauer der Abgrund? (Wieder)Annäherungen an die DDR-Literatur*. Hrsg. von Norbert Otto Ecke. Leiden: Brill 2013, 307–322.
- Krüger, Brigitte, „‘Ich bin nicht in allem ein orthodoxer Freudianer’. Franz Fühmann, Freud, C.G. Jung und die Träume“. In: *Germanistik* 1 (2008), 147–156.
- Krüger, Brigitte, „Mythischer Ort – Poetischer Ort. Franz Fühmann *Im Berg*“. In: *Jeder hat seinen Fühmann. Herkunft – Prägung – Habitus. Zugänge zur Poetologie und Werk Franz Fühmanns*. Hrsg. von Brigitte Krüger, Margit Bircken, Helmut John. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1998, 75–100.
- Müller, Lothar, „Schichtende. Über Franz Fühmanns Fragment ‚Im Berg‘“. In: *Literaturwissenschaft und politische Kultur. Für Eberhard Lämmert zum 75. Geburtstag*. Hrsg. von Winfried Menninghaus und Klaus R. Scherpe. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999, 83–93.
- Niemann, Carla; Steinborn, Robert, „Franz Fühmann“. In: *Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann. Zweite vollständig überarbeitete Auflage, Bd. 4: Fri-Hap, Berlin/New York: de Gruyter 2009, 72–74.
- Novalis, „Vermischte Bemerkungen und Blütenstaub“. In: *Novalis, Schriften*. Zweiter Band: *Das philosophische Werk I*. Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl, Gerhard Schulz. Stuttgart: W. Kohlhammer 1965, 399–470.
- Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Hrsg. von Wolfgang Frühwald. Stuttgart: Reclam 1987.

- Püschel, Ursula, „Franz Fühmann: *Im Berg*“. In: *neue deutsche literatur* 1 (1992), 149–155.
- Richter, Hans, *Franz Fühmann. Ein deutsches Dichterleben*. Berlin: Aufbau 1992.
- Rilke, Rainer Maria, „Orpheus. Euridike. Hermes“. In: Rainer Maria Rilke, *Werke*. Kritisch historische Ausgabe. Hrsg. von Manfred Engel und Ulrich Fülleborn. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2021, Bd. 1, 500–503.
- Schweikert, Uwe, „Das Scheitern am Mittelpunkt der Erde. Das Bergwerk-Projekt aus dem Nachlass von Franz Fühmann“. In: *Frankfurter Rundschau* 29.2.1992.
- Simon, Horst (Hrsg.), *Zwischen Erzählen und Schweigen. Ein Buch des Erinnerns und Gedenkens. Franz Fühmann zum 65*. Rostock: Hinstorff 1987.
- Straub, Martin, „Unter Tage. Zu Franz Fühmanns Fragment *Im Berg*. Bericht eines Scheiterns“. In: *Ins Innere. Annäherungen an Franz Fühmann. Mit Photographien von Dieter Riemann*. Hrsg. von Peter Braun, Martin Straub. Göttingen: Wallstein 2016, 124–144.
- Wagner, Irmgard, *Franz Fühmann. Nachdenken über Literatur*. Heidelberg: Winter 1989.
- de Wild, Henk, *Bibliographie der Sekundärliteratur zu Franz Fühmann*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003.
- Wittstock, Uwe, *Franz Fühmann. Wandlung ohne Ende. Eine Biographie*. Rostock: Hinstorff 2021.

Tiefbohrung in Franz Fühmanns Erzählwerk als Leseschlüssel einer menschlichen und literarischen Erfahrung unter Tage

1. Die Einfahrt in die Erde als Höllenfahrt

Franz Fühmann schrieb am 1. Juli 1974 seinem Freund Konrad Reich (1928–2010), dem Buchhändler, Verlagsdirektor und deutschen Schriftsteller, bekannt wegen seiner Bücher über maritime Themen, die Geschichte Mecklenburgs und der viele Jahre den Rostocker Hinstorff Verlag leitete:

mein neues Projekt nimmt ungestüm Gestalt an. Ich glaube, daß ich es schnell in Angriff nehme (d.h. ich habe schon angefangen), und zwar zeichnet sich folgendes ab:

- 1.) Es wird in Form/Genre und so etwas Ähnliches, vielleicht sogar Analoges zu „22 Tage“, also lose Form, aphoristisch, tagbuchhaft, aber diesmal mit einer ganz losen Erzählfabel und einem Gegenspieler, ohne aber in die übliche Romanform zu rutschen.
- 2.) Die Hauptkomplexe werden thematisch/landschaftlich Berg und Bergwerk sein, Harz, Kyffhäuser, Mansfeld, Kupfer, Kali und Kohle (um Gottes Willen nicht 4 „K“); philosophisch: echter und falscher Mythos; nationale Frage heute; Tradition. Die Tradition das Umfassende: Tradition im Bergwerk, Tradition in der Literatur und der Arbeit des Schriftstellers; Tradition im Geschichtlichen und Nationalen; Dialektik der Tradition [...].¹

¹ Brief an Konrad Reich vom 1.7.74. In: Hans Jürgen Schmitt (Hrsg.), *Franz Fühmann, Briefe 1950–1984. Eine Auswahl* (Hinstorff 1994, 143–144: 143).

Dies sind die ersten klaren Eindrücke, die einem Projekt entspringen, das dem Herausgeber von *Im Berg* vorgelegt wurde – wovon wir bereits in Tobias Bulangs Beitrag in diesem Band ausführlich lesen – und was uns bei eingehenderer Betrachtung über die Anlage des wichtigsten Werkes Aufschluss geben kann, welches Fühmann seiner persönlichen Erfahrung als „Kulturschaffender“² an der Seite der Bergarbeiterbrigade in den Kalium-, Kupfer- und Kohleminen in Sondershausen, Thüringen, in der ersten Hälfte der 70er Jahre des vergangenen Jahrhunderts widmete. Die Assoziation mit einem seines ein Jahr vorher abgeschlossenen früheren Werkes, versehen mit einem von Hölderlin inspirierten Titel, nämlich *Zweiundzwanzig Tage oder die Hälfte des Lebens* (1973), wird von einer Unterscheidung hinsichtlich der Abweichung der beiden Werke im Verhältnis zum Erzählformat beherrscht, denn in jenem Falle handelte es sich um ein auf einer Reise nach Ungarn verfasstes *Tagebuch*, unterbrochen von gelegentlichen Überlegungen und „Träumen“. In diesem Fall dagegen beabsichtigt Fühmann eine an Abschweifungen reiche Erzählung ohne jegliche Schemata und vor allem am Anfang durch einen „Wir“-Erzähler gekennzeichnet, gefolgt von einem „Ich“ in der Fortführung der Erzählung.³ Wenn er schreibt: „mit einem Gegenspieler“, meint er wahrscheinlich diese Variation zwischen Personalpronomen. Wenn sein Denken von ihm durchgehend kritisch analysiert wird, da die individualistische Arbeitsweise von Schriftstellern und Künstlern von der sozialistischen Kultur der DDR verabscheut wurde, könnte diese Konzeption leicht einen vom Ich-Erzähler betriebenen Denkprozess einschmuggeln, obwohl Fühmann versucht zu vermeiden, dass dies zu den psychologischen und selbstreferentiellen Überlegungen führt, die den Romanen eigen sind.

2 Dieser Begriff wird von Walter Ulbricht in einer Rede vom 30. September 1959 verwendet; vgl. *Der Siebenjahrplan des Friedens, des Wohlstands und des Glücks des Volkes*. In: Elimar Schubbe (Hrsg.), *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1975–1980* (Seewald 1972, 577).

3 Das macht der Aufsatz von Marcel Beyer deutlich, der insofern interessant ist, als es sich um einen Schriftsteller handelt, der das Werk eines Kollegen aus der vorherigen Generation analysiert. Vgl. Marcel Beyer, „Berggeschrei, Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt“. In: *die horen* Jg. 49, Nr. 216, 4. Quartal (2004), 97–11: 105.

In Punkt 2 grenzt Fühmann den räumlichen Rahmen genau ein, auf den sich das Werk *Im Berg* bezieht, indem er von der territorialen Dimension ausgeht, die sich auf drei Bundesländer verteilt (*der Harz* als Mittelgebirgszug zwischen Leine und Saale, geteilt zwischen Niedersachsen, Sachsen-Anhalt und einem kleinen Teil Thüringens), um dann den Wirkungsraum auf das *Kyffhäusergebirge*, einen niedrigen Höhenzug zwischen den Tälern der Flüsse Helme und Unstrut östlich des Harzes einzugrenzen. Dieses Gebirge umfasst das Mansfelder Land, eines der erreichsten Regionen Deutschlands, geprägt von den paläozoischen Meeressedimenten der Harzgerode-Zone mit Kalkstein- und Diabasinterschichtungen. Fühmann widmet sich anschließend den Bodenschätzen: Kupfer, Kalium und Kohle. So vielschichtig wie das Gestein, aus dem der Berg besteht, ist auch die vielfältige Tradition, die er birgt: von den „abergläubischen“ oder „falschen“ Mythen, wie er sie definiert, (einer alten Legende zufolge soll Kaiser Friedrich Barbarossa mit seinen treuen Krieger in einer Höhle im Herzen des Kyffhäusers eingeschlafen sein, aus der er eines Tages erwachen sollte, um das Deutsche Reich in seiner Einheit und Pracht wiederherzustellen) bis hin zu den „authentischen“ Mythen, die aus der mündlichen Überlieferung des Volkes zu literarischen Erzählungen werden und sich in bekannten Geschichten entfalten, wie in E.T.A. Hoffmanns *Die Bergwerke zu Falun*, Ludwig Tiecks *Der Alte vom Berge*, in den Szenen, die sich im Innern des Berges abspielen und den allegorischen Teil von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* darstellen, sowie in Johann Peter Hebels „Unverhofftes Wiedersehen“ und Henrik Steffens' *Die vier Norweger*.⁴ Diese Werke sind jedoch für ein bürgerliches Publikum konzipiert und entspringen nicht einer echten körperlichen Erfahrung, einer totalen Hingabe des ganzen Menschen, sieht man einmal von Novalis' Inspektionen in den Freiburger Bergwerken als Berghauptmann ab, die natürlich von

4 Franz Fühmann, *Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß* [*Im Berg. Bericht eines Scheiterns* (Fragment, 1983)], hrsg. von Ingrid Prignitz (Hinstorff, 1993², 8). Vgl. den wichtigen Artikel von Stephan Krause, „Das war mein Ort.“ – Franz Fühmanns literarisches Bergwerk“. In: Norbert Otto Eke (Hrsg.), „*Nach der Mauer der Abgrund?*“ (*Wieder*) *Annäherungen an die DDR-Literatur* (Rodopi 2013, 307–321) und seine frühere Monografie *Topographien des Unvollendbaren. Franz Fühmanns intertextuelles Schreiben und das Bergwerk*. (Winter 2009).

ganz anderer Art sind als Fühmanns Erfahrungen. Im Schoß der Berge erlebt Fühmann hingegen sensorisch die lang verdrängten traumatischen Erlebnisse des Winters 1942/43 wieder, als er an der Niederlage der 6. deutschen Armee bei Stalingrad teilnahm. Gerade die körperliche Unbehaglichkeit des Protagonisten, der durch unterirdische Gänge steigt, zwingt ihn rasch, von seiner aufrechten in eine gebückte und dann sogar in eine liegende Haltung zu wechseln, in die engsten Nischen des Felsens zu kriechen, was die klaustrophobische Atmosphäre der Schützengräben wiederaufleben lässt. In dem Maße, in dem die menschliche Selbstwahrnehmung allmählich in ein tierisches Verhalten übergeht, wird sich der Schriftsteller der Tatsache voll bewusst, dass seine poetische Sphäre, in der er denkt und handelt, klar von der realen „Außenwelt“ getrennt ist, von jener Wirklichkeit, die die sozialistische Politik von ihm verlangt getreu abzubilden und sich dem „Realismus“ des Alltagslebens anzupassen.

Zweifellos hat sich Fühmann im Laufe seiner Karriere entschlossen, von den Vorgaben der Staatskultur mit dem Programm des „Bitterfelder Weges“ abzuweichen (man denke nur an sein beharrliches Eintreten für die Wiedereingliederung von im Realsozialismus verbotenen literarischen Strömungen, wie der Romantik, in die Literaturlandschaft der DDR, der er kritische Aufsätze und Reden, insbesondere zu E.T.A. Hoffmann, widmete),⁵ sich aber gleichzeitig mit der „Nützlichkeit der Literatur für das Leben“ auseinanderzusetzen, während er mit der Zensur rechnen musste, die dem „existentiellen Zweifel“ sehr feindlich gesinnt war.

Dieses hartnäckige „Eindringen“ in Zeiten und Orte, in denen die intime Tätigkeit eines individuellen Gewissens nicht offengelegt werden durfte, korrespondiert perfekt mit der bergmännischen Tätigkeit des Tiefbohrens, über die sich Fühmann sowohl aus ingenieurtechnischer Sicht als auch durch das Studium der Geologie und der Struktur der Bergwerke⁶ ausführlich informiert.

5 Vgl. Guglielmo Gabbiadini, „Il mio ETAH“. Franz Fühmann interprete di E.T.A. Hoffmann“. In: Franz Fühmann, *E.T.A. Hoffmann e l'eredità del Romanticismo. Saggi critici e discorsi*. (Campanotto 2013, 7–30).

6 Die Karten 38/8, 38/9 und 38/11 seiner vorbereitenden Materialien, die in der Akademie der Künste in Berlin hinterlegt sind, zeugen von Fühmanns „technischen“ Studien zur Stratigraphie des Bodens im Mansfelder Gebiet; Die Unter-

Er begnügt sich jedoch nicht damit. In einer Passage, die das sechste Kapitel von *Im Berg* eröffnet, heißt es zum Beispiel:

Heute, da ich dies schreibe, weiß ich, daß das Bergwerk ein gutes Modell für jeden Prozess eines *Eindringens* in unbekannte Bezirke ist; damals begann ich es zu erfahren, in jähren und jäh wieder innehaltenden Schüben. *Man dringt ein*, wo etwas lockt, aber Lockendes muß sich ja zuerst zeigen. Es braucht dies nicht in einer Gestalt zu geschehen, die sich sofort als nutzbringend dartut; es genügt, wenn ein Geheimnis lockt, so steht etwa in einer belebten Straße ein scheinbar unbewohntes Haus da, mit seltsam öden und doch stets blanken Fenstern, und das Rätsel des Dahinter – oder eine Höhle im Fels[en], eine Spalte im Erdreich, und das Rätsel des Drin.⁷

In dieser Passage aus *Im Berg* wird deutlich, wie der intertextuelle Bezug zu E.T.A. Hoffmanns „Nachtstück“ „Das öde Haus“ (1817) den Text so stark dominiert, dass Hoffmanns Werk zur geheimnisvollen Kulisse wird, osmotisch verwoben mit der Erfahrung, von einer massiven Felswand umgeben zu sein, in der man träumen, phantasieren, aber auch dem Wahnsinn verfallen kann, weil die erste physische Erfahrung die ist, die Konturen der Räume, die das Subjekt sensorisch erfassen möchte, aus den Augen zu verlieren:

lagen enthalten auch ein Handbuch der Fachbegriffe des Kupfer- und Kalibergbaus, das Handbuch für Bergleute und Einführungstexte in die Bergwerksarbeit, zahlreiche Reproduktionen von Stichen, die die Landschaften der Region zeigen, und Notizen aus Büchern zur Ortsgeschichte sowie Artikel über die Förderung und Stilllegung von Bergwerken.

- 7 Fühmann, *Im Berg*, 55. Tatsächlich scheint dieses sechste Kapitel des Buches das wichtigste zu sein, um zu sehen, wie sich aus den Notizen, die Fühmann zur Realisierung des Werkes gemacht hat, die literarische Verbindung entwickelt hat, die auch eine teilweise Entsprechung in der großen Collage (130 x 170 cm) findet, die der Autor während seiner Erfahrungen im Bergwerk Sondershausen gemacht hat. Vgl. Eckhard Schinkel, „Franz Fühmanns Collage zum Bergwerk-Projekt – ein Beitrag zu seiner Poetik der Vorläufigen“. In: Eckhardt Schinkel et al. (Hrsg.), *Bergbaukulturen in interdisziplinärer Perspektive. Diskurse und Imaginationen* (Klartext 2018, 174–184: 177).

- Finsternis und Nebel sind von Grund verschieden; Finsternis ist Abwesenheit von Licht, Nebel verhindert dessen Ausbreiten. Nacht, vollkommene Finsternis, kann man erhellen, vollkommenen Nebel nicht, weder von innen noch von außen [...].⁸
- Vollkommener Nebel ist so wenig erzeugbar wie das absolute Vakuum, doch er existiert: das schwarze Loch [...].⁹
- Im dicken Nebel notierte ich, ist das Nächste etwas, dahinter alle Gefahr, auch die Gefahr zum Tode stehn kann; das Anheimelnde schlägt ins Unheimliche um, die Geborgenheit in Angst.¹⁰

Diese Angst kann sich durch freie Gedankenassoziationen als produktiv erweisen, wie wir am Beispiel von „Das öde Haus“ gesehen haben, einer Kunst, die Freud als Hebel des Erinnerns theoretisiert hatte, inspiriert durch Ludwig Börnes Aufsatz „Die Kunst in drei Tagen ein Originalschriftsteller zu werden“ (1823), den er mit Interesse las. Fühmann greift diesen Gedanken auf und verweist auf andere Autoren, die sich mit dem inneren Monolog als Ausgangspunkt für das Schreiben beschäftigt haben, wie etwa Kleist mit seinem Aufsatz „Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden“ (1805–1806) oder Lichtenberg und, noch weiter zurückgehend, Platon:

Ich glaube auch, daß [Freud] höchst spezifische Beiträge zum Problem des Erinnerns geleistet hat, etwa – was mich unter dem Aspekt der Selbstzensur, des inneren Zensors, immer brennender interessiert – in seiner Differenzierung des bewußten und unbewußten Erinnerungsverdeckens. Oder das Problem der Wiederholung, des Wiederholungszwangs wie des bewußten, gewollten Wiederholens zur Prüfung einer Identität.¹¹

Wie sehr die intellektuelle Arbeit – die die Aushöhlung der Erde durch den Menschen erzählerisch darzustellen sucht, um ihm Res-

8 Fühmann, *Im Berg*, 62.

9 Fühmann, *Im Berg*, 63.

10 Fühmann, *Im Berg*, 63.

11 Franz Fühmann, „Zu Sigmund Freud. Aufzeichnungen eines Gesprächs“. In: Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*, hrsg. von F. Fühmann (Volk und Welt 1982, 204–226: 225).

sources einer keineswegs idyllischen, sondern feindlichen, gefährlichen, in sich stummen und undurchsichtigen Natur zu übergeben – mit der Arbeit des Bergmanns zusammenhängt, kommt in der Koinzidenz der Wiederholung des Urerlebnisses (im Freud'schen Sinne) und der täglichen Wiederholung der Einfahrten unter Tage der Mitglieder der Brigade zum Ausdruck. Es ist nicht möglich, über das Leben „am“ Berg zu berichten, ohne „im“ Berg gewesen zu sein. Dies wird durch einen Brief, den Fühmann am 9. Juni 1975 mit Dankbarkeit an den Werksleiter des Thomas-Münzer-Schachts in Sangerhausen gesendet hat, eindeutig belegt:

ich wollte mich ganz, ganz herzlich bedanken für die freundliche Aufnahme und äußerst großzügige Unterstützung, die ich in der ganzen Zeit meines Aufenthaltes hier im Thomas-Münzer-Schacht gefunden habe. Dieser Einblick in die Arbeit des Bergmanns – eine schwere, harte, den ganzen Menschen erfordernde und eben darum trotz allem so menschliche Arbeit – hat mir sehr viel gegeben, ich bin ja auch in der glücklichen Lage gewesen, die Erfahrungen im Kupfer mit denen im Kali (Sondershausen) vergleichen zu können. Es wird nur von mir abhängen, was ich daraus mache, und ich habe ein bißchen, und nicht nur ein bißchen, Angst davor. Ich weiß, daß ich ja erst ganz, ganz, ganz am Anfang stehe, und wenn ich auch weder einen Roman noch eine Art Reportage über den Bergbau schreiben will und meine Erfahrungen nur als eine Art Katalysator zur Diskussion einiger Kulturprobleme unsrer Entwicklung benutze, so ist der damit eingebrachte Maßstab doch ungeheuer [...] Vielleicht bin ich nächstes Jahr so weit, daß ich ein Stück in Sangerhausen vorlesen kann, *auf jeden Fall werde ich dann noch einmal zur Auffrischung und Ergänzung ein paar Tage wieder in die Grube müssen.*¹²

In einem Anhang zu seinen gesammelten Werken widmet Fühmann der Brigade Wilmar Siebenhüner eine ausführliche Notiz anlässlich des „Tages des Bergmanns“.¹³ Hier offenbart sich die rhizomatische

12 Signatur 35/4/1975 im *Fühmann-Archiv* der Akademie der Künste Berlins (Hervorhebung von E.A.).

13 Franz Fühmann, „Schieferbrechen und Schreiben. Der Brigade Wilmar Siebenhüner ein GLÜCKAUF! zum Tag des Bergmanns“. In: Franz Fühmann., *Das Judenauto – Kabelkran und blauer Peter – Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des*

Struktur seiner Vorgehensweise, die zwischen konkreten Umständen, lyrischer Inspiration, Textzitaten und persönlichen Betrachtungen hin und her springt. Der Text zeichnet sich sowohl durch eine vertikale Dimension (die stratigraphisch-geologische) als auch durch eine horizontale (die assoziative, zwischen Lektüren, literarischen Reflexionen, Dialogen mit Bergleuten und historisch-geographischen Dokumentationen) aus, wie der Titel *Schieferbrechen und Schreiben*¹⁴ treffend zusammenfasst. Eingeleitet wird dieser Text durch eine Anmerkung über das Treffen mit einem Geologen, der ein vier Meter langes Blatt Papier ausrollt,

das im umgebenden Längsschnitt eines benachbarten Schachtes rund 240 Millionen Jahre Erdgeschichte in achthundert Metern Gesteinsablagerungen zeigt. Das erste Viertel, zweihundert Meter, besteht aus Dutzenden von schmalen Streifen aus Sand und Ton und Argillit (die Bohrproben), dann Kreide, Dolomit, Anhydrit in unterschiedlichen Farben und Texturen [...].¹⁵

So mühsam die Arbeit ist, so beeindruckend ist es, wie viel Schweiß, Blut und Mühsal in der Auseinandersetzung mit der Natur steckt, die sich im Abbau einer Kupferader von geringer Größe und Ausdehnung konzentriert. Für Fühmann rechtfertigt dies kurz darauf ein Zitat aus Majakowskis Versen aus *Gespräch mit dem Steuerinspektor über die Kunst* (1926):

Dichten ist dasselbe wie Radium gewinnen.
Arbeit: Ein Jahr. Ausbeute: Ein Gramm.
Man braucht, um ein einziges Wort zu ersinnen,
Tausend Tonnen Schutt und Schlamm.¹⁶

Zu seinen Exkursen gehören auch zwei Passagen aus dem *Buch Hiob*, die für Fühmanns Überlegungen durchaus funktional zu sein scheinen¹⁷. Aus der Vielfalt seiner Quellen, auf die er zurückgreift, lässt

Lebens, Bd. 3 der *Gesamtausgabe* (Hinstorff 1993, 509–516). Ab jetzt wird die Gesamtausgabe als FWA mit dem jeweiligen Band angegeben.

14 Fühmann, „Schieferbrechen und Schreiben“, 509–516.

15 Fühmann, „Schieferbrechen und Schreiben“, 509.

16 Fühmann, „Schieferbrechen und Schreiben“, 509; vgl. Wladimir Majakowski, *Gespräch mit dem Steuerinspektor über die Kunst* (1926). In: Majakowski, *Werke in zehn Bänden*, Bd. 1 (Suhrkamp 1980, 234).

17 Fühmann, „Schieferbrechen und Schreiben“, 510.

sich ein doppelter Prozess ablesen: einerseits das „Ausgraben“, andererseits das „Zusammensetzen“, von dem wir dank einer Durchsicht seines Archivs wissen, dass er sich der Technik der Klebetyposkription bedient, im Einklang mit seiner Leidenschaft für die Schaffung großer Collage-Tafeln, die aus Bildern bestehen, die assoziativ aufeinander verweisen und die sich aus Fotos, Zeitungsausschnitten, Werbeplakaten und Stichen zusammensetzen. Sergej Rickenbacher hat in einem Essay zu dieser Arbeitsweise Fühmanns festgestellt:

Die Relationen [zwischen dem Text *Schieferbrechen und Schreiben* und Fühmanns Notizen, EA] manifestieren sich bereits in den ersten Seiten des Essays und den dazugehörigen Klebetyposkripten. Sowohl die Bohrproben des Geologen als auch sein Umgebungslängsschnitt korrespondieren dem Erscheinungsbild der entsprechenden Klebetyposkriptseite. Im Gegensatz zu anderen Seiten arbeitet Fühmann nur mit braunem und weißem Papier, was farblich an den Lehm in den Messgläsern, eine „braunrote Substanz“ sowie das Packpapier erinnert, von denen im publizierten Text die Rede ist. Auch die horizontale und vertikale Organisation des Klebetyposkripts spiegelt Aspekte des fertigen Essays wider. Die gut sichtbaren Papierschichten imitieren die geologische Darstellung der Sedimente.¹⁸

2. Ein erstes Erlebnis beim Abstieg „ad inferos“.

In einem Artikel, veröffentlicht in dem von David-Christopher Assmann und Lorella Bosco herausgegebenen Band mit dem Titel *Mehrdeutige Titel. Lektüren einer paratextuellen Praktik*¹⁹, habe ich mich einem Text von Fühmann aus dem Jahr 1961 gewidmet, den ich bei der Abfassung meines Beitrags aus den oben genannten Gründen,

18 Sergej Rickenbacher, „Franz Fühmanns Klebetyposkripte. Zur Verbindung proletarischer und künstlerischer Arbeit in der DDR mittels Beschreibens und Zerschneiden“. In Martin Bartelmus et al. (Hrsg.), *Ressource „Schriftträger“. Materielle Praktiken der Literatur zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit* (transcript 2023, 123–140).

19 Elena Agazzi, „Zwischen Wachsein, Traum und Trauma. Suggestive Titel im Werk Franz Fühmanns“. In: David Christopher Assmann und Lorella Bosco (Hrsg.), *Mehrdeutige Titel: Lektüren Einer Paratextuellen Praktik* (Metzler 2025, 131–144).

sowohl als „Geschichte“ als auch als „Erzählung“ bezeichnete: nämlich aufgrund der nicht klaren Bestimmbarkeit von Format und Genre des Textes, der nach der kulturellen Auffassung der Entstehungszeit eher als „eine Reportage“ hätte definiert werden sollen. Es handelt sich um *Kabelkran und Blauer Peter* (1961).²⁰ Hierin beschreibt der Autor seine erste Erfahrung auf einer riesigen Werft in der Nähe von Warnemünde, wo er hautnah mit Arbeitern zusammenarbeitete, die gerade große Schiffe bauten. Diese Erfahrung kann man als eine Art Initiationsritus betrachten, der einen Mann wie Fühmann, der es gewohnt ist, nur am Schreibtisch zu sitzen,²¹ dazu bringt, sich die Hände mit dem Material schmutzig zu machen, aus dem die „nützlichen“ Dinge, d.h. die „gesellschaftlich nützlichen“ Dinge gemacht werden. Demnach ist Fühmanns erster visueller und taktiler Kontakt mit dem Stoff, aus dem die Dinge gemacht sind, ein Haufen Blechplatten, die Grundbestandteile der Schiffe; dann lernt er, dass man sich dem Schweißbrenner nicht nähern darf, da man sich die Netzhaut irreversibel²² schädigen kann, und dass man den Blick von den Kabinen der Kräne, die in 65 Metern Höhe angebracht sind, abwenden und auf den Boden richten muss, um Schwindel zu vermeiden.²³ Zuvor hatte Fühmann jedoch die behutsame Erfahrung gemacht, sich als Neophyt dem Ort seiner Weihe allmählich zu nähern, wobei er die poetischeren Aspekte der Landschaft des Gebietes erfasste, in dem sich eine der größten deutschen Werften befindet. Er bemerkte Blumen, die auf sumpfigem Boden wuchsen, er glaubte, am Horizont große Schiffe zu sehen, die sich direkt über die umliegenden Wiesen erhoben.²⁴ Erst als die Versuchung, Orte, Themen, Motive und Erzählungen aus seiner Welt als Schriftsteller ständig mit dem zu assoziieren, was seine Augen beobachteten (das Blechlager, die Platten, das Sandstrahlgebläse usw.) und seine Ohren hörten (den Lärm von hunderten Eisenfäusten, das ungeheure Dröhnen von geschlagenem und geschliffenem Metall usw.),²⁵ völlig auflöste, wurde Fühmann, wie er auf seinen

20 Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter*. In: FWA 3, 173–280.

21 Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter*, 176.

22 Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter*, 182.

23 Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter*, 183.

24 Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter*, 178, 173.

25 Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter*, 3, 181.

Seiten bekennt, von Angst ergriffen. Wir können eine gewisse Ähnlichkeit mit der Science-Fiction-Fantasie von Döblin in *Berge, Meere und Giganten* (1924) zugestehen, wenn er die Osmose der drei Naturreiche in der morphologischen Gestaltung des Schiffes beschreibt, die eher dem Wachsen eines tierischen als eines pflanzlichen Organismus ähnelt. Diese ausführliche beschreibende Passage belegt Fühmanns „Vertrautwerden“ mit den Wesen aus Blech und Kabeln, die in der Werft entstehen, und bescheinigt somit seine Rolle als *Homo Faber* im Warnemünder Industriekomplex:

„Natürlich werden hier Blumen gezogen“, sagte ich, „so ein Schiff wächst ja, wenn ich richtig gesehen habe, genau wie eine Blume aus ihren sich teilenden Zellen auf“.

Der Vergleich traf nicht genau: Gleich Pflanzen wachsen Häuser und Türme, alles im Erdreich Verwurzelte; ein Schiff aber wächst wie ein tierischer Organismus aus einem Keimblatt. Das Keimblatt ist das erste Stück des Kiels, des späteren Rückgrats des Schiffes; ein Sanft am Rand gebogenes Blatt des Kiels, so tritt der Keim des Schiffes in die Welt, und nun beginnt der Organismus zu wachsen: Blätter schließen sich links und rechts an, geschwungene Blätter, schon in den Raum gebogen, und der Kiel streckt sich lang; nun ist schon eine breite gemuldete Rinne da, Unterstück eines Urkanals, und jetzt wachsen die Zellwände senkrecht auf; Wand um Wand weitet sich aus [...] dann formen sich in riesigen Hohlräumen die wuchtigen Organe: Herz, Magen, Lunge, Milz: Maschinenraum, Laderaum, Kesselraum, Ölraum [...].²⁶

Wenn sich der Erzberg als ein dem menschlichen Rumpf ähnlicher Hohlraumkörper darstellt, der das Geheimnis seiner eigenen Komplexität in sich birgt, so zeigt auch der Bau eines Schiffes eine Analogie zur Tierwelt. Es wächst und formt sich wie ein Lebewesen, dessen Organe in den Hohlräumen des Seegefährtes, im „Bauch“ oder „Leib“ des Schiffes, wie es im Volksmund heißt, untergebracht sind. Diese Ähnlichkeit kann so weit getrieben werden, dass, als Fühmann den Auftrag erhält, die Kielwände eines maroden Schiffes zu durchbohren, das Gefühl der besorgten Aufregung und dann der Befriedigung, das mit dem Vorgang des Bohrens der Wände der Schiffswä-

26 Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter*, 183–184.

sche, auf die die verstärkenden Metallplatten aufgebracht werden sollen, verbunden ist, sehr an einen chirurgischen Eingriff erinnert. Im Gegensatz zur Analogie zwischen Körper und Berg besteht der wesentliche Unterschied jedoch darin, dass bei einem chirurgischen Eingriff Organe oder Gewebeteile entfernt werden, die dem Individuum schaden, während die Gewinnung von Metallen aus dem Gestein ein Akt der Gewalt ist, da der Steinbruch unfruchtbar wird, sobald die Erzader erschöpft ist, was die Menschen dazu veranlasst, anderswo nach Schätzen zu graben, und so einen Berg nach dem anderen zu plündern. So erklärt sich in der großen Collage, die Fühmann als Vorbereitungsmaterial für *Im Berg* angefertigt hat, das Vorhandensein eines zentralen Fotos, das Chirurgen bei der Arbeit in einem Operationssaal zeigt.²⁷

Fühmann führt häufig eine ikonografische und fotografische Kartierung des Palimpsests durch, das die Abfassung seines Werks leitet, und legt die Themen, zu denen er recherchiert, in einem thematischen *Zettelkasten* ab. Die Entwicklung des Projekts sieht die Dokumentation, das Notieren von Schlüsselwörtern, die durch verschiedene Lektüren angeregt werden, das Archivieren von Quellen sowie die Konstruktion thematischer Assoziationen vor. Gleichzeitig wird eine Visualisierung von Bildern angestrebt, die eine Geschichte erzählen. Dieser faszinierende und oft rätselhafte kreative Prozess (unter den Farbfotos der Collage findet sich auch ein Bild der italienischen Schauspielerin Ornella Muti, einer Ikone des Erotikkinos der 1970er und 1980er Jahre, die in kommerziell erfolgreichen Filmen mitwirkte) erzeugt ein Gefühl von Klaustrophobie und Agoraphobie, das durch den überwiegend schwarzen Hintergrund der Fotografien verstärkt wird. Dabei wird die Abneigung des Schriftstellers gegenüber geschlossenen Räumen, Dunkelheit, weiten Landschaften und extremer Höhe deutlich spürbar. Es ist kein Zufall, dass eines der zentralen

27 Zu sehen ist diese Collage in einer Schwarz-Weiß-Version, die dem Original sicher nicht gerecht wird, in dem Katalog zu einer Fühmann gewidmeten Ausstellung der Akademie der Künste in Berlin. Vgl. Barbara Heinze et al. (Hrsg.), *Franz Fühmann. Es bleibt nichts anderes als das Werk*. Ausstellung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in der Akademie-Galerie im Marstall vom 18. März bis 25. April 1993, (Ratzlow Druck 1993, 15).

Bilder der Collage aus Piranesis *Carceri d'invenzione*-Radierungen stammt.

Kabelkran und Blauer Peter. Beginn auf der Werft trägt einen enigmatischen Titel, der einen Mittelweg zwischen erlebter Realität und Poesie ausdrückt: Der erste Begriff ist ausgesprochen sachlich und verweist auf das dominierende Element der Werft, während der zweite auf die imaginative Sphäre des Schriftstellers anspielt, der bei seinen ersten Schritten in diesem fremden Umfeld und bei der Einweisung in die Schiffssignale erfährt, dass der Ausdruck eine blaue Flagge bezeichnet, die gehisst wird, wenn es Zeit ist, in See zu stechen und man sich deshalb von seinen Liebsten verabschieden muss: „Wenn das Schiff im Hafen liegt und der Blaue Peter gehißt wird, dann weinen die Mädchen, denn dann müssen die Matrosen an Bord“. ²⁸ Im übertragenen Sinne, wie ich bereits an anderer Stelle angemerkt habe, kann der Begriff „Blauer Peter“ mit dem „Schwarzen Peter“ assoziiert werden, also mit demjenigen, der – wie der Schriftsteller auf der Werft – fehl am Platz ist und mit seinen Panikattacken und seinem Gefühl der Unzulänglichkeit, das mit dem Gefühl einhergeht, in eine Welt eingedrungen zu sein, die nicht zu ihm gehört, Probleme verursacht; er muss in der Tat bei jedem Schritt angeleitet werden, um keinen Schaden anzurichten und nicht verletzen zu werden. Am Ende dieser Erfahrung jedoch, so demütigend und erschöpfend sie zunächst gewesen sein mag, sind die Strapazen überwunden, die Freundschaft mit der Brigade gestärkt und die Bilanz kann als positiv bezeichnet werden.

Eine erläuternde Anmerkung Fühmanns, verfasst als Ergänzung zu den im dritten Band der Gesamtausgabe enthaltenen Texten, beleuchtet, warum es so schwierig war, das Genre von *Kabelkran und Blauer Peter* zu bestimmen. Fühmann erlebte zwar die Erfahrung des „schreibenden Arbeiters“ am eigenen Leib, weigerte sich jedoch, sie auf dem Papier zu einem bloßen „Reportagebericht“ zu reduzieren. Er musste daher gegen die Vorgaben des Ministeriums für Volksbildung ankämpfen, die ihm eine völlige Angleichung an das Arbeitsumfeld der Arbeiter nahelegten, aber auch gegen den Verlag (den Hinstorff Verlag), der aus kommerziellen Gründen einen rein „evokativen“

28 Fühmann, *Kabelkran und Blauer Peter*, 192.

Titel wie *Beginn auf der Werft* nicht akzeptiert hätte. Dieser Umstand erinnert uns einmal mehr an die Bedeutung der Arbeit am Paratext, der häufig einen starken Indizienwert aufweist. Ich zitiere daher diese Überlegungen Fühmanns, die im Schlussteil einen Hinweis auf eine weitere seiner Schriften nahelegen, die neben dem früheren Zyklus *Das Judenauto* ein Pendant zu *Kabelkran und Blauer Peter* bildet, das aber aus Platzgründen Gegenstand einer künftigen Analyse sein wird. Es handelt sich um „Bagatelle, rundum positiv“:

Judenauto und *Kabelkran* sind Zwillinge, und nicht nur in diesem Sinn. Der Einfall zum Episodenzyklus kam mir während der Arbeit als Hilfsschlosser im Bauch eines vergammelten Schiffs; der Zyklus war konzeptionell eher fertig als der Bericht, dessen ursprünglichen Titel *Beginn auf der Werft* hiermit auch wieder legitim gemacht sei. Der Verlag hat ein Buch solchen Titels für unverkaufbar gehalten, und er wird damit schon recht gehabt haben, wenngleich der bescheidenere Name vielleicht ein wenig jener vehementen Mißdeutung hätte entgegenwirken können, dies Büchlein sei eine Reportage über die Warnowwerft. Diese Auffassung ist unausrottbar, denn sie wird vom Ministerium für Volksbildung genährt, das zwei Kapitel aus diesem Bericht als „Musterbeispiel sozialistischer Reportage“ in den Deutschunterricht eingeführt hat. Mich erschreckt diese unangebrachte Erhebung: Da berichtet ein Vierzigjähriger von seinen ersten Schritten in eine ihm völlig fremde Welt, in die er als reine Tor geht, naiv, vertrauensselig, schwarz-weiß programmiert [...] Auch hier: das Phänomen delegierter Erfahrung; auch hier: eine erste Annäherung, und ihre Korrektur gelang zehn Jahre später dann durch eine Geschichte mit dem Titel „Bagatelle, rundum positiv“ [...].²⁹

3. Schlussbemerkung

Es gibt solche Literaturwissenschaftler, wie Uwe Wittstock³⁰, die diese Darstellung als „Abrechnung“ mit dem Programm des Bitter-

29 Franz Fühmann, „Ein Paar Nachbemerkungen“. In: FWA 3, 517–519: 518–519; Fühmanns „Erzählung“ „Bagatelle, rundum positiv“ befindet sich im Band 1 der *Gesamtausgabe [Erzählungen 1955–1975]* (Hinstorff 1993, 473–489).

30 Uwe Wittstock, *Franz Fühmann. Wandlung ohne Ende: Eine Biographie* (Hinstorff 2021, 66).

felder Weges werten, und solche, wie Benjamin Robinson³¹, die glauben, dass Fühmann mit sich selbst mit der „Bagatelle“ ins Reine kam, indem er den blinden Enthusiasmus hervorhob, mit dem er an seine Arbeit in der Werft herangegangen war und versuchte, dem heroischen Ideal gerecht zu werden, das der Arbeiterklasse verliehen wurde. Wie dem auch sei, der kritische Geist, mit dem Fühmann sein literarisches Werk stets unterzog, und sein kulturelles Engagement machen ihn zu einem der interessantesten Autoren der ehemaligen DDR.

Literaturverzeichnis

- Agazzi, Elena, „Zwischen Wachsein, Traum und Trauma. Suggestive Titel im Werk Franz Fühmanns“. In: *Mehrdeutige Titel: Lektüren einer paratextuellen Praktik*. Hrsg. von David Christopher Assmann, Lorella Bosco. Berlin: Metzler 2025, 131–144.
- Beyer, Marcel, „Berggeschrei, Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt“. In: *die horen* Jg. 49, Nr. 216, 4. Quartal (2004), 97–114.
- Freud, Sigmund, *Trauer und Melancholie*. Hrsg. von Franz Fühmann, Dietrich Simon. Berlin: Volk und Welt 1982.
- Fühmann, Franz, „Bagatelle, rundum positiv“. In: Franz Fühmann, *Erzählungen 1955–1975*. Bd. 1 der *Gesamtwerkausgabe*. Redaktion: Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff 1993, 473–489.
- Fühmann, Franz, *Briefe 1950–1984. Eine Auswahl*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Rostock: Hinstorff 1994.
- Fühmann, Franz, „Ein Paar Nachbemerkenngen“. In: Franz Fühmann, *Das Judenauto – Kabelkran und blauer Peter – Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Bd. 3 der *Gesamtwerkausgabe*. Redaktion: Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff 1993, 517–519.
- Fühmann, Franz, *Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß [Im Berg. Bericht eines Scheiterns (Fragment, 1983)]*. Hrsg. von Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff 1993².
- Fühmann, Franz, *Kabelkran und Blauer Peter. Beginn auf der Werft*. In: Franz Fühmann, *Das Judenauto – Kabelkran und blauer Peter – Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Bd. 3 der *Gesamtwerkausgabe*. Redaktion: Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff 1993, 173–280.
- Fühmann, Franz, „Schieferbrechen und Schreiben. Der Brigade Wilmar Siebenhüner ein GLÜCKAUF! zum Tag des Bergmanns“. In: Franz

31 Benjamin Robinson, *The Skin of the System. On Germany's Socialist Democracy* (Stanford University Press 2009, 111).

- Fühmann, *Das Judenauto – Kabelkran und blauer Peter – Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. Bd. 3 der *Gesamtwerkausgabe*. Redaktion: Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff 1993. 509–516.
- Fühmann, Franz, „Zu Sigmund Freud. Aufzeichnungen eines Gesprächs“. In: Sigmund Freud, *Trauer und Melancholie*. Hrsg. von Franz Fühmann, Dietrich Simon. Berlin: Volk und Welt 1982, 204–226.
- Gabbiadini, Guglielmo, „Il mio ETAH“. Franz Fühmann interprete di E.T.A. Hoffmann“. In: Franz Fühmann. *E.T.A. Hoffmann e l'eredità del Romanticismo. Saggi critici e discorsi*. In appendice il saggio: *L'elemento mitico nella letteratura*. Pasian di Prato (Udine): Campanotto 2013, 7–30.
- Heinze, Barbara et al. (Hrsg.), *Franz Fühmann 1922–1984. Es bleibt nichts anderes als das Werk*. Ausstellung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste in der Akademie-Galerie im Marstall vom 18. März bis 25. April 1993. Berlin: Stiftung Archiv der Akademie der Künste 1993.
- Krause, Stephan, *Topographien des Unvollendbaren. Franz Fühmanns intertextuelles Schreiben und das Bergwerk*. Heidelberg: Winter 2009.
- Krause, Stephan, „Das war mein Ort.“ – Franz Fühmanns literarisches Bergwerk“. In: „*Nach der Mauer der Abgrund*“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur. Hrsg. von Norbert Otto Eke. Amsterdam/New York: Rodopi 2013, 307–321.
- Majakowski, Wladimir, *Gespräch mit dem Steuerinspektor über die Kunst (1926)*. In: *Werke in zehn Bänden*. Bd. 1. Hrsg. von Leonhard Kossuth. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980, 234.
- Rickenbacher, Sergej, „Franz Fühmanns Klebetyposkripte. Zur Verbindung proletarischer und künstlerischer Arbeit in der DDR mittels Beschreibens und Zerschneiden“. In: *Ressource „Schriftträger“. Materielle Praktiken der Literatur zwischen Verschwendung und Nachhaltigkeit*. Hrsg. von Martin Bartelmus, Yashar Mohagheghi, Sergej Rickenbacher. Bielefeld: transcript 2023, 123–140.
- Robinson, Benjamin, *The Skin of the System. On Germany's Socialist Modernity*. Stanford: Stanford University Press 2009.
- Schinkel, Eckhard, „Franz Fühmanns Collage zum Bergwerk-Projekt – ein Beitrag zu seiner Ästhetik des Vorläufigen“. In: *Bergbaukulturen in interdisziplinärer Perspektive. Diskurse und Imaginationen*. Hrsg. von Dagmar Kift, Eckhard Schinkel, Stefan Berger, Hanneliese Palm. Essen: Klartext 2018, 175–184.
- Ulbricht, Walter, „Der Siebenjahrplan des Friedens, des Wohlstands und des Glücks des Volkes“. In: *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1975–1980*. Hrsg. von Elimar Schubbe. Stuttgart: See-wald 1972, 576–578.

Wittstock, Uwe, Franz *Fühmann*. *Wandlung ohne Ende. Eine Biographie*.
Rostock: Hinstorff 2021.

„Tatsächlich, ich bin
von Bodenlosigkeit untergraben...“.

Zu Wolfgang Hilbigs Bodenschätzen

„Wir brauchen es, an die ‚Exterraneität‘ der Dinge erinnert zu werden“, schreibt der nord-amerikanische Romanist und Komparatist Philipp John Usher in seinem 2019 erschienenen Essay *Exterranean: Extraction in the Humanist Anthropocene*.¹ Mit dem Neologismus „exterranean“ versteht Usher die Förderung, den Prozess des Ausder-Erde-Herausholens, der aus einem „subterranean“ (also „unterirdischen“) Stoff einen „exterranean“ macht. Durch den Gebrauch dieses Wortes legt Usher den Akzent darauf, dass – bevor von *emissions*, von dem Ausstoß, gesprochen werden kann – ein Rohstoff gefördert werden muss. In seinem Essay behandelt er Handlungen, Orte und Stoffe, die mit Extraktion zu tun haben. Als Philologe befasst er sich nicht nur mittelbar mit dem naturwissenschaftlichen und objektiven Verstehen dieser Prozesse und Stoffe, sondern mit den sinnlichen und affektiven Beziehungen, die die Menschen zu ihnen entwickeln, und insbesondere mit den Darstellungen solcher Beziehungen, nicht zuletzt in literarischen Texten, speziell der Renaissance und der Frühen Neuzeit.

Germanisten, zumal mit starkem DDR- und Post-DDR-Bezug, müssen nicht primär daran erinnert werden.² *Im Osten der Länder*,

1 Phillip John Usher, *Exterranean: Extraction in the Humanist Anthropocene* (Fordham University Press 2019, 223).

2 Zur „Post-DDR-Literatur“, vgl. Stephan Pabst, *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR* (Wallstein 2016) und Carola Hähnel-Mesnard, *Zeiterfahrung und gesellschaftlicher Umbruch in Fiktionen der Post-DDR-Literatur. Literarische Figurationen von Zeitwahrnehmung im Werk von Lutz Seiler, Julia Schoch und Jenny Erpenbeck* (Wallstein 2022).

um den Titel eines Gedichtes aus Lutz Seilers *pech & blende* zu gebrauchen,³ aber auch in Deutschland überhaupt, tragen zahlreiche Gegenden Spuren des Extraktivismus (im neueren negativen Gebrauch des Begriffes)⁴ und fanden oft literarische Verwendung. In dieser Hinsicht sind Wolfgang Hilbigs Werke ein dankbarer Forschungsgegenstand.⁵ Franz Fühmann, der wichtige Befürworter Hilbigs in der DDR, hob 1979 in seiner „imaginären“ Rede „Praxis und Dialektik der Abwesenheit“ die Landschaft des Herkunftsortes hervor: „Der Mann ist Jahrgang 41, geboren in der Kohle in Sachsen, in Meuselwitz aus Dampfrohren, Ruß und gekappten Linden. – Ringsum Abraumhalden, Gehölz und Wind. – Der Vater bei Stalingrad gefallen, das Kind unter Kumpeln aufgewachsen, in der Familie seines Großvaters, der aus der Kohle in Schlesien gekommen“.⁶ An zahlreiche Texte Hilbigs, darunter geradezu kanonisierte Texte wie das Gedicht *das meer in sachsen* im ersten Gedichtband *abwesenheit* aus dem Jahr 1979⁷ sowie Erzähltexte und Essays, kann man mit Stichworten der jüngeren Forschung über den Umgang der Menschen mit Natur herangehen. Stichworte, die Unterschiedliches bezeichnen und nicht alle unumstritten sind: Ökokritik, Geopoetik, Waste Studies, Anthropozän, Umweltkrise, Wilderness.⁸

3 Lutz Seiler, *im osten der länder*. In: Lutz Seiler, *pech & blende* (Suhrkamp 2000, 35).

4 Vgl. <https://extractivism.de/> (Abrufdatum 15.10.2024). Vgl. auch Marie Cazaban-Mazerolles, „Note de lecture“. In: *Littérature* 214 (2024), 125–128. <https://shs.cairn.info/revue-litterature-2024-2-page-125?lang=fr&contenu=resume>. (Abrufdatum 10.9.2024).

5 Vgl. zum Beispiel Hiroshi Yamamoto, „des letzten tagesbaus sumpfiger wunde“. Zur Poetologie der ausradierten Landschaft in der Lyrik von Wolfgang Hilbig und Volker Braun“. In: Bernard Banoun, Bénédicte Terrisse, Sylvie Arlaud, Stephan Pabst (Hrsg.), *Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition* (Verbrecher 2021, 187–208).

6 Franz Fühmann, „Praxis und Dialektik der Abwesenheit. Eine imaginäre Rede“ (1979). In: Uwe Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk* (Fischer 1994, 41–56: 43).

7 Wolfgang Hilbig, *das meer in sachsen*. In: Wolfgang Hilbig, *Gedichte* (Fischer 2008, 81–84). Vgl. auch den Beitrag von Simon Probst im vorliegenden Band sowie Stephan Pabst, „Hilbig am Meer“. In: Peter Braun, Stephan Pabst (Hrsg.), *Hilbigs Bilder. Essays und Aufsätze* (Wallstein 2013, 158–172: 162–165).

8 Vgl. Yves Clavaron, *Éc(h)ographies d'une terre dérégulée. Petit traité d'écocritique* (Kimé 2023).

Usher gliedert seinen Essay in drei Teile: er untersucht zuerst die Prozesse des Der-Erde-Entnehmens, zweitens die Landschaften und Orte, an denen gefördert wird, drittens die geförderten Stoffe selbst. In Hilbigs Texten sind der zweite und der dritte Aspekt vertreten. Bergarbeitern begegnet man hier kaum bei der Arbeit unter Tage, dafür sind die Orte der Handlungen oft explizit Förderungsorte: Tagebau, Seen, Stollen, und die Materie ist da: Kohle, Braunkohle, später Asche. In Hilbigs Texten ist die Unterscheidung zwischen Bergbau und Tagebau weniger relevant als die Tatsache, dass der Autor Erzähler einen Bogen zwischen vorgeschichtlichen Formationen und moderner Industrie spannt, so im schon erwähnten Gedicht *das meer in sachsen* und in der Erzählung *Alte Abdeckerei*.⁹

Der vorliegende Aufsatz widmet sich hauptsächlich drei Prosatexten Hilbigs, die exemplarisch für den inhaltlichen und verbalen Zusammenprall von Unterirdischem und Industrie bei diesem Autor stehen. Dabei werden die Texte nacheinander kommentiert und der Aufsatz gliedert sich in vier kurze Teile. Als Eröffnungstext wird die historische und politische Dimension von Hilbigs Arbeit anhand eines selten besprochenen Textes von Hanns-Josef Ortheil zu Erich Honecker und Wolfgang Hilbig kommentiert. Im zweiten Teil geht es um Hilbigs Erzählung „Der Blick von unten“, 1989 in der *Neuen Rundschau* erschienen, die zwar nicht mit der Arbeit an der Natur zu tun hat, dennoch als eine poetologische Fabel gelesen werden kann, die das Senkrechte als eines der Hauptmerkmale in Hilbigs Raumwahrnehmung und -darstellung definiert und die konkrete Beschreibung einer Landschaft mit einer Wertskala von politischer, ästhetischer, gar metaphysischer Tragweite engführt. Der dritte Teil behandelt den Essay „Der trügerische Grund“ aus dem Jahr 1987, der von einem Foto einer Tagebaulandschaft bei Leipzig inspiriert wurde und eine reale Landschaft beschreibt. Im vierten Teil geht es um den Text, der

9 Das Unterirdische bei Hilbig wurde von der Forschung mehrmals untersucht, vgl. Martin Ehrler, „Der Dichter erscheint im Anthropozän. Friedrich von Hardenberg und Wolfgang Hilbig“. In: Norbert Kasper, Gert Thiele (Hrsg.), *Asozialität und Aura. Wolfgang Hilbig und die Romantik* (Fink 2017: 145–165). Vgl. auch Karen Lohse, *Schattenwelten. Romantische Montan-Diskurse als Medien der Reflexion über Arbeit in der DDR(-Literatur): Hilbig. Fühmann. Bräunig* (Tectum 2011).

wohl den Höhepunkt in Hilbigs experimenteller Erzählprosa bildet, und zwar um *Alte Abdeckerei* (entworfen Mitte der 70er Jahre, 1990/1991 vollendet und veröffentlicht). Hier wird – wenn auch nicht beim Namen genannt – die Umgebung von Hilbigs Geburtsstadt Meuselwitz heraufbeschworen, und die Frage stellt sich von der Beziehung zwischen Landschaft, Individuum, Geschichte und Sprache. *Alte Abdeckerei* setzt als langer Prosatext das um, was Franz Fühmann 1979 in seiner epochalen „imaginären Rede“ zu Hilbig *Praxis und Dialektik der Abwesenheit* – er bezieht sich hier auf das Gedicht *das meer in sachsen* – als eine „Verschmelzung von Erd- und Zeitgeschichte“¹⁰ bezeichnet. Ein Mikrokosmos aus der ehemaligen DDR führt nicht nur in die eigene *und* in die kollektive Geschichte des Jahrhunderts, sondern auch in eine andere Zeit: Entweder in eine vorgeschichtliche oder in eine posthistorische menschenlose Zeit, entweder in eine dystopische oder in eine utopische (man kann es nicht immer mit Sicherheit sagen) und dies bringt das Verständnis von Literatur und von Literaturgeschichte ins Schwanken.¹¹ Eben um diese nicht widerspruchslöse Spannung zwischen Realitätsbezogenheit und Verabsolutierung des Literarischen geht es in vorliegenden Seiten zu Hilbigs Texten.

1. Der (Berg)Arbeiter und die Macht: zu Hanns-Josef Ortheils Rede an Honecker

Die Vertikale strukturiert bei Hilbig nicht nur die Raumwahrnehmung im Allgemeinen, sondern auch vor allem die Wahrnehmung des Ich in der Gesellschaft: Untergeschoss, Keller, unterirdische Gänge sind bevorzugte Orte für Hilbigs Figuren, man denke unter anderem an die Erzählung *Die Weiber* oder an den Roman „*Ich*“. Die Allge-

10 Fühmann, *Praxis und Dialektik*, 42.

11 Die Erzählung *Die Kunde von den Bäumen* würde sich für die vorliegende Untersuchung thematisch unmittelbarer anbieten: „wenn das Tagebauloch ausgekohlt war, das anstelle des Dörfchens übrigbleiben sollte, würde die Kirschallee zu den Verbindungsstraßen des Abfalls gehören, dessen Massen schon bald eine neue Halde brauchten.“ In: Wolfgang Hilbig, *Die Weiber. Alte Abdeckerei. Die Kunde von den Bäumen. Erzählungen*. (Fischer 2014, 218). Andererseits ist *Alte Abdeckerei* noch komplexer und paradoxer, vermischt polar Entgegengesetztes, gar ganz Unvereinbares, daher die Wahl dieser Erzählung für den Aufsatz.

genwart von ‚unten‘ bei Hilbig hat etwas Provokatives, denn ausgerechnet im Arbeiter- und Bauernstaat vertritt Hilbig das ganz Untere, die dortige Form des Lumpenproletariats, und dadurch übt er eine scharfe Kritik an der Diskrepanz zwischen dem offiziellen Diskurs und der realen Arbeitswelt. Eben um diesen sozialpolitischen Umstand geht es in einem Text von Hanns-Josef Ortheil, der von einem Besuch Erich Honeckers im Westen handelt. 1984 veröffentlichte der westdeutsche Autor Hanns-Josef Ortheil eine „Rede über den Bergbau. Anlässlich des Besuchs des Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker in der Bundesrepublik Deutschland“¹² In diesem Text bezieht sich Ortheil anfangs auf Honecker, dann auf Hilbig, der in den Augen von Ortheil die Widersprüche der DDR exemplarisch zu verkörpern scheint. Einen solchen Besuch Honeckers hat es damals nicht gegeben, sondern erst 1987, und wir haben es hier mit einer fingierten Rede mit stark satirischen Akzenten zu tun. Ortheil nimmt hier Honeckers Bergarbeiterfamilie im Saarland (in Wiebelskirchen) als Ausgangspunkt für die Behauptung, „Deutschland [habe] sehr viel – auf freilich bisher noch kaum entdeckte und befreite Weise – mit dem Bergbau zu tun“.¹³ In Bezug auf den Generalsekretär des Zentralkomitees der SED fährt er fort: „Schon diese Einschätzung und Schilderung Ihres Geburtsortes zeigt mir, daß die Anfänge Ihres Denkens und Ihrer bewußten Wahrnehmung durch den Bergbau geprägt wurden“.¹⁴ Danach erfolgt eine Umkehrung von Oben und Unten sowie eine Verschiebung der Bedeutungen, denn „Berg“ heißt plötzlich nicht mehr Bergbau oder Bergwerk, sondern steht für die Festung der totalitären Macht: schließlich sei Honecker selber einer der „Zechenherren“¹⁵ geworden und wohne oben in einem „Berg“, einem „nicht einnehmbaren“,¹⁶ in Berlin: „Die Wege in diesen Stein stehen nur wenigen offen; man muß Kontrollen passieren, wie es sich für Berg-

12 Hanns-Josef Ortheil, „Rede über den Bergbau (Anlässlich des Besuchs des Staatsratsvorsitzenden Erich Honecker in der Bundesrepublik Deutschland)“. In: *Litfass* Oktober 1984, Heft 32, 116–124. Hier zitiert nach Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 59–66.

13 Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 59.

14 Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 59.

15 Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 59.

16 Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 60.

gänger gehört“,¹⁷ denn der Herr habe Angst, „daß wieder eine Schicht von Abhängigen kommen könnte, um ihre Stollen zu graben“.¹⁸ In der Folge konzentriert sich Ortheils Rede nach einem Kurswechsel auf einen anderen Ort, und zwar auf Hilbig's Geburtsort Meuselwitz. Dass der Rekurs auf Hilbig nicht explizit gemacht wird, trägt zum glanzvollen Witz des Textes bei. Der Redner „versucht, einen Stollen von Wiebelskirchen nach Meuselwitz zu graben“¹⁹ und äußert sich so zu Hilbig: „Wolfgang Hilbig redet nicht nur vom Bergbau, er hat von und in ihm gelebt“.²⁰ Bei Hilbig gehe es immer und nur um die Schwierigkeit, gar Unmöglichkeit, Luft zu bekommen. Interessanterweise verwendet Ortheil diese Bilder eher metaphorisch als im eigentlichen Sinne. Denn Hilbig selber arbeitete nicht im Bergbau, aber eine der wichtigsten Bezugsfiguren in seiner Familie, der Großvater, war Bergmann:

[...] kam mein großvater [...]
 hierher grub nach schwarzer sächsischer kohle fürs abendland
 [...] großvater kaufte (von seinem kohlegeld)
 einen wüsten garten am tagebau²¹

2. Das Vertikale und die Umkehrung der Werte: „Der Blick von unten“

Hilbig war selber also zwar kein Bergarbeiter, nichtdestotrotz war er auch „ganz unten“ und an Orten, wo man schlecht atmet, und zwar als „Heizer“. Dieser Beruf ist biographisch belegt und stellt außerdem einen bewusst intertextuellen Bezug zu Kafkas Text und Anfangskapitel aus dem *Amerika*-Roman „Der Heizer“ her, ein Titel, den Hilbig 1980 für eine eigene Erzählung wieder aufnahm²². Indem Ortheil eine Linie zwischen zwei entgegengesetzten Polen der Gesellschaft zieht, dem Generalsekretär der Partei und dem Arbeiter aller Arbeiter, der aber damals schon vom DDR-Staat erniedrigt und ein-

17 Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 60.

18 Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 60.

19 Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 65.

20 Wittstock (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien*, 61.

21 Wolfgang Hilbig, *die gewichte*. In: Hilbig, *Gedichte* (Fischer 2008, 80).

22 Wolfgang Hilbig, „Der Heizer“. In: Wolfgang Hilbig: *Erzählungen und Kurzprosa* (Fischer 2009, 104–137).

gesperrt worden war, macht er etwas fest, was für Hilbigs Schreiben ganz charakteristisch ist: das Übereinanderschichten mehrerer Bezugs- und Bedeutungsebenen, wovon im Folgenden auch die Rede sein wird.

Die 1989 in der *Neuen Rundschau* erschienene ‚Kurzprosa‘ „Der Blick von unten“²³ ist voller dunkler Märchenmotive. Der Text beschreibt einen Ausflug an einen vermeintlich touristischen Ort und die Besichtigung eines Schlosses, das anfangs mit einem an Kafkas *Schloss* geschulnten Blick von unten nach oben beschrieben wird: unter der schönen Wohnung eines schönen „Fräuleins“, wohl aus der früheren Schlossherrnfamilie, befindet sich ein Kerker, ein Verlies. Der Erzähler geht zurück in eine feudalistische Zeit – die vom Sozialismus längst überwunden sein sollte. Aus der anfangs realistischen Darstellung entstehen dann – nicht ohne ein gewisses Pathos – ethische, ästhetische und metaphysische Überlegungen, die den historischen Bezug hinter sich lassen. Im Kerker stellt sich der Erzähler Opfer vor, die darauf warten, gegen Lösegeld befreit zu werden. Der Kontrast zwischen Oben und Unten²⁴ wird ästhetisch und ethisch erweitert:

Was ihrer [des Fräuleins] Schönheit diene, aber war zweifellos der häßliche Gefangene in der Nachbarschaft. Die Schönheit ist ohne ihr häßliches Gegenbild nicht vorhanden. Die Schönheit weiß nichts von sich, wenn nicht daneben das Siechtum seine ganze Erniedrigung entfaltet. Das Häßliche ist das Böse, und das böse Häßliche muß siechen, damit das schöne Gute am Leben bleibe und einen Namen habe. Das mit dem Namen des Guten muß Sorge tragen, daß es bleibt, was es ist: anfordern das Lösegeld Gottes, zu zahlen dafür, daß die Hölle nicht bis hinauf in den Himmel stinkt.²⁵

Der Text geht zwischen schön und hässlich hin und her, zwischen Gut und Böse, Paradies und Hölle mit ihren Wechselwirkungen und reziproker Abhängigkeit, die geradezu christlich geprägt sind und literaturhistorisch stark an Baudelaire erinnern. Hier also eine *ars poetica* Hilbigs, die die Aura der Ausgestoßenen preist. Mit gutem

23 Wolfgang Hilbig, „Der Blick von unten“. In: Hilbig: *Erzählungen und Kurzprosa*, 385–387.

24 Ehrler, „Der Dichter“, 153.

25 Hilbig, „Der Blick von unten“, 386–387.

Grund spricht Adolf Endler in seinem Nachwort zu der wichtigen Hilbig-Anthologie *zwischen den paradiesen* von einem „theatrum diabolicum der neueren Art“.²⁶

3. Tagebau versus romantische Bergwerke: „Der trügerische Grund“

Mehr noch als diese ‚Fabel‘ sind die zwei im Folgenden kommentierten Texte bezeichnend für Hilbigs Vorgehensweise und für den Bezug zu Orten, die auch Chronotopen sind²⁷, denn das hier gemeinte Land ist die DDR (bzw. die ehemalige DDR), ein Staat, den Hilbig aber auch zugleich in eine zeitlose, eine ahistorische Zeit projiziert.

Das lässt sich am offensichtlichsten am Beispiel des kurzen Prosastückes „Der trügerische Grund“ aus dem Jahr 1987 feststellen.²⁸ Der Text nimmt „Bezug auf eine Fotografie von Norbert Vogel“ und nennt als Bildunterschrift einen „Tagebau vor den Toren von Leipzig“.²⁹ Wir sehen eine verschneite Landschaft: Im Vordergrund stehen zwei Pfeiler und ein altes, zur Hälfte offenes Schmiedeeisentor, weiter im Hintergrund ein gigantischer Bagger. Der Anfang des Textes könnte noch als eine ziemlich einfache und nüchterne Beschreibung gelesen werden. Darauf folgt aber eine Endzeitvision, und zwar der Endzeit dieser eigentlichen Tagebaulandschaft:

Dieses Land wird sich in einen riesigen Tagebau verwandeln, Hunderte von Metern tief, sein Umfang wird wachsen und wachsen, ihm werden die Häuser der Siedlung weichen müssen, danach die Häuser der nächsten Siedlung, dann noch eine Siedlung... und das Gebiet wird sich eines Tages in ein sogenanntes *ausgekohltes Revier* verwandelt haben. [...] Zugeschüttet und planiert, doch auf dieser wüsten Fläche wird für viele Jahrzehnte nichts oder kaum

26 Adolf Endler, „Hölle/Maelstrom/Abwesenheit. Fragmente über Wolfgang Hilbig“. In: Wolfgang Hilbig, *zwischen den paradiesen* (Reclam 1992, 313–344: 318).

27 Vgl. dazu Hiroshi Yamamoto, „Fabrikruinen und Tagebaureste. Chronotopoi in Volker Brauns *Bodenloser Satz* und Wolfgang Hilbigs *Alte Abdeckerei*“. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 13, H.1 (2014), 186–200.

28 Wolfgang Hilbig, „Der trügerische Grund.“ In: Wolfgang Hilbig, *Essays. Reden. Interviews* (Fischer 2021, 68–72).

29 Hilbig, *Essays*, 672. Das Bild erschien in Peter Guth, Bernd Sikora, Norbert Vogel (Hrsg.), *Leipziger Landschaften* (Greifenverlag 1986, 168–169). Es wurde wieder abgedruckt in *zwischen den paradiesen*, 192–193. Vgl. Quellenhinweise in *zwischen den paradiesen*, 347.

etwas wachsen, denn der Abraum stammt aus dem Inneren der oberen Erdschichten, es ist totes Geröll, Sand, Kies, völlig unfruchtbare Materie.³⁰

Diese Vision als Vorahnung des Endes der DDR zu deuten, wäre wohl etwas abenteuerlich. Vielmehr handelt es sich hier um die Verschriftlichung von Eindrücken, die in früheren Erfahrungen solcher Landschaften durch den Autor wurzeln, wie man sie auch in *Die Kunde von den Bäumen* liest, jenem längeren Prosatext, in dem Hilbig auf das Dorf Wuitz (hier „W.“) unweit von Meuselwitz anspielt, das nach einem Jahrhundert Braunkohlebergbau Mitte der 1950er Jahre abgebaggert wurde, um dem Braunkohletagebau Zipsendorf-Süd zu weichen.³¹ An solchen Texten lässt sich feststellen, wie der Tagebau, der die Landschaften offensichtlich verändert und entstellt und diesen Prozess vor Augen führt, im Unterschied zum Bergbau keine fantastisch-ästhetische Mythisierungen zuzulassen scheint: Bei Novalis, E.T.A. Hoffmann und anderen waren Bergwerke Orte von Erfahrungen, in denen die Grenzen von Realität und Fiktion verwischt wurden und die dadurch in Dunkelheit und Tiefe von existentieller Tragweite waren.³² Im Gegenteil hier: der Tagebau demonstriert den Anfang vom Ende, Hilbig beschreibt das schon sehr früh und viele seiner Texte stellen in dieser Hinsicht einen wichtigen Beitrag der Literatur zur Wahrnehmung der durch die Industrie wohl unwiderruflich beschädigten Landschaften dar.

4. Kein „fester Untergrund“: *Alte Abdeckerei*

Mit *Alte Abdeckerei* haben wir es mit einem anderen unter den Hilbig'schen Texten zu tun, die die Vertikale zum Einsatz bringen. Hier findet sich eine romantische Ader bei Hilbig wieder, aber als eine Art ‚Neoromantik‘ bzw. Endromantik. Hier geht es um Grenzerfahrungen, denen das Ich, das Kollektiv und die Sprache gleichermaßen aus-

30 Hilbig, „Der trügerische Grund“, 69.

31 Wolfgang Hilbig, *Die Kunde von den Bäumen*. In: Hilbig, *Die Weiber. Erzählungen*, 203–281: 218.

32 S. Karen Rauh, „Romantisches ‚Ich‘. Wolfgang Hilbigs Aktualisierung historischer Montan-Diskurse im Rückgriff auf E.T.A. Hoffmann und Novalis“. In: Kasper, Thiele, *Asozialität*, 135–143.

gesetzt werden. Der Eindruck des Abgründigen, die Wirkung, die diese Erzählung Hilbig auf die Lesenden ausübt, liegt wohl an der Unentwirrbarkeit der Motive und Ebenen: an der unsicheren Stellung des Ich in seinem eigenen Leben und in der Geschichte, an der Mehrdeutigkeit der geographischen und historischen Bezüge, am radikalen Zweifel an den referentiellen Möglichkeiten der Sprache, ganz zu schweigen von zahlreichen intertextuellen Bezügen zur „Weltliteratur“. Er liegt somit am Kampf des Schriftstellers von „ganz unten“ mit den Monumenten der Literatur, eine Spannung, die *Alte Abdeckerei* auf rund hundert Seiten aufrechterhält.³³

Eine der Herausforderungen dieses Textes liegt an der Unbestimmbarkeit der Erzählinstanz. Was für eine Stimme spricht in dieser Erzählung, an wen richtet sie sich und was soll der Leser verstehen, der sie wahrnimmt? Eigentlich bleiben diese Fragen im ganzen Verlauf des Textes unbeantwortet. Zwar rekonstruiert der Text in mehreren Sequenzen die wiederholten Spaziergänge des Erzählers, der von der Wohnung der Familie bis zum Stadtrand geht. Nach und nach dringen aber eine innere und eine äußere, erschreckende Realität in sein Bewusstsein ein: Der Erzähler durchquert trostlose Landschaften, Weidenwälder, Pappelwälder, läuft an brachliegenden Feldern entlang. Immer wieder stößt er auf den Damm einer Eisenbahnlinie, den er eines Tages überquert, wonach er das Gebiet vom ehemaligen Steinkohlebergwerk „Germania II“ erreicht und eine Fabrik für Braunkohlebriketts, in deren Ruinen sich eine Seifenfabrik befindet, in der aus Tierkadavern Seife hergestellt wird. Es ist die „alte Abdeckerei“, deren Angestellten Außenseiterfiguren wie auch Helden der Unterwelt sind. Irgendwann bricht ein unterirdischer Stollen ein und mit ihm die gesamte Landschaft.

Die ersten Fassungen von *Alte Abdeckerei* führen in die Mitte der 1970er Jahre zurück, aber der Text wurde erst nach der Wende vollendet. Der Fall der Mauer hat als Zäsur anscheinend einen Abstand zum Vergangenen ermöglicht und eine komplexe Verstrickung

33 Wolfgang Hilbig, *Alte Abdeckerei*. In: Wolfgang Hilbig, *Die Weiber. Erzählungen*, 113–202. Dieser Teil des vorliegenden Aufsatzes nimmt einige Passagen aus dem Nachwort zu meiner Übersetzung wieder auf. Vgl. Bernard Banoun, „Maelstrom, terre vaine. Postface du traducteur“. In: Wolfgang Hilbig, *Vieille Écorcherie* (L'Extrême Contemporain 2024, 117–131).

von Raum und Zeit geschaffen: die räumliche Grenze gibt es nicht mehr, dafür ist die Zeit vor November 1989 abgeschlossen.

Der Monat November der Erzählung ist unter anderem der November 1989. Die Realitätsbezogenheit des Textes bleibt dennoch fast durchgehend ungreifbar. Dies liegt vor allem an der Verwirrung des Erzählers – eines durchaus unzuverlässigen (*unreliable*) Erzählers, wie er in manchen Texten Hilbig zu treffen ist – in Bezug auf seine persönliche Geschichte wie auch auf die deutsche Geschichte. Dieser Erzähler gibt unzweifelhafte Signale eines Bezugs zur Shoah: es ist von Massengräbern,³⁴ von einer „Rampe“³⁵ und von „*irgendeine[m] Tausendjährigen Reich[...]*“³⁶ die Rede. Germania II könnte aber auch auf die DDR als „zweites Deutschland“ hinweisen, die Stasi, den Schriftstellerverband, die Kulturpolitik, das Proletariat, werden nämlich genannt. Das alles stimmt, aber eben „gleichzeitig“. Jede Entscheidung für einen eindeutigen historischen Bezug und also für eine einzige Interpretation wäre eine Einschränkung, denn der Text ist weder eine realistische Erzählung noch eine historische Parabel oder aber es ist sowohl als auch. Das bedeutet keinesfalls, dass Hilbig historischen und politischen Relativismus betreiben würde oder dass sein Erzähler die Spuren zu verwischen versuchen würde, um die Katastrophen des Jahrhunderts zu verschleiern. Im Gegenteil: Sein Text versucht, die Schichten einer noch unausgesprochenen Geschichte wiederzugeben, und er kreist immer wieder um das, was verschwiegen wird. Der allerletzte Teil des Textes scheint jedoch aus der Geschichte herauszuführen. Nachdem der Einsturz des Bergwerkes stattgefunden hat, wird in letzter Minute eine Art Frieden wiederhergestellt und der ganz kurze Schlussabsatz führt die Lesenden in eine zeitlose mythische Landschaft: „Und endlich an einigen untergegangenen Ruinen vorüber, an Germania II vorüber, wo in der Flut die Sternbilder spielen, wo die Minotauren weiden“.³⁷

34 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 175–176.

35 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 161.

36 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 187.

37 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 202.

Der Prozess des historischen Bohrens und seine Aufhebung am Schluss erfolgen aber letztendlich durch den Rekurs auf Literatur³⁸ und durch die Infragestellung der referentiellen Funktion von Sprache. Der Untergang des Bergwerkes und der alles verschlingende Leviathan paraphrasieren das Buch Jesaja, der Abstieg des Erzählers in die Unterwelt erinnert an Dantes Weg in der *Commedia* und am Schluss wird die Episode von Odysseus im Gesang IX der *Odysee* wiederaufgenommen, in der Odysseus dem Zyklopen Polyphem antwortet, sein Name sei „Niemand“. Indem Hilbig das deutsche Wort Niemand (der keine doppelte Verneinung benötigt) übernimmt, signalisiert er eine Linie von Kafka („Der Ausflug ins Gebirge“) und Celan (*Die Niemandsrose*) bis zu sich selbst. Aber dazuhin verlagert er seine Erzählung auf eine andere Ebene, da auf den letzten Seiten das Ich gänzlich verschwindet und durch „Niemand“ ersetzt wird. Die Erzählinstanz hat sich aufgelöst. Der Untergang des Bergwerks führt zu einer Ablösung bzw. Erlösung des Erzählers: dieser muss nicht mehr Stellung beziehen, er ist unpersönlich geworden. Mit den Worten von Mallarmé: seine *disparition illocutoire* wird vollbracht. Hier kommt der Bezug zu Joyce – der in einem der Motti der Erzählung genannt wird – voll zum Tragen,³⁹ einerseits durch den gemeinsamen Rückgriff auf Homer bei Joyce und Hilbig, andererseits und vor allem in dem Umgang mit Sprache. Am Ende des Textes siegt der Klang über die Semantik, die Sprache wird gleichsam selbständig, ist gesättigt mit Assonanzen und Alliterationen: Die alte Abdeckerei als Ort zerfällt nicht nur in der Darstellung, sondern auch und vor allem verbal, was die Rückkehr zu mythischen Zeiten begleitet. Das Versprechen eines Hineintauchens und Auflösens des Ich in der Landschaft hat stattgefunden, las man doch gleich auf der Seite zwei der Erzählung: „Und wenn ich anhielt und lauschte, kam es vor, daß ich mich selbst im Innern dieser Überdachung aus Weidengezweig währte, und manchmal glaubte ich mitzufließen, schaukelnd unter einem schwarzen Baldachin aus Weidenzweigen, in einer Barke von ätzen-

38 Bärbel Heising, „Briefe voller Zitate aus dem Vergessen“. *Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs* (Lang 1996).

39 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 115.

der Trauer, unergründlich treibend in ziellosen Kreisen, um auf dem Sand ganz anderer Gegenden zu stranden“.⁴⁰

Entgrenzung des Ich und Befreiung aus der referentiellen Funktion der Sprache gehen auch dadurch einher, dass der Erzähler sich mehrmals sprachkritisch äußert und seine Sprachkritik auch textuell umsetzt. Er kritisiert nämlich die Substantive als Illusionen: „[W]ar nicht der Gebrauch der Substantive in beinahe jedem Fall ein Verschweigen der eigentlichen Substanzen der Dinge“, fragt er sich.⁴¹ Sprachskeptische Passagen liefern den Fluchtpunkt der Erzählung, und zwar den Verzicht auf logische und rationale Sprache. Daher die bevorzugten Übergangs- und Dämmerungsmomente, die dem Verlassen von klaren Gefilden zuträglich sind⁴² oder Momente der Epiphanie: eines (um mit Musil zu sprechen) „anderen Zustandes“: „Es war jene Stunde, in der irgendein dunkler Ausdruck in mir wuchs, welcher der Worte, der Namen, der logischen Gedanken nicht bedurfte ... es war eine Sprache, in der die Substantive ihre Bedeutung verloren hatten, es war die Sprache einer Wahrnehmung, die allein auf wortlose und flüchtige Augenblicke reagierte“.⁴³ Schließlich wird der Bezug explizit hergestellt zwischen Erfahrung der Sprache und Erfahrung der Landschaft, und zwar einer untergrabenen Landschaft. Längere Zitate sind hier notwendig: „Und plötzlich glaubte ich zu spüren, von welcher Art der Boden war, auf dem ich ging: keineswegs war es fester Untergrund ... und es war vielleicht nicht einmal Erde zu nennen, worauf ich die Füße setzte, diese Materie, die sich da unter meinem Schritt krümmte und manchmal mit hohlem Widerhall in der Tiefe zu seufzen schien. War nicht der Begriff Erde nur aufgrund einer schamhaften Übereinkunft entstanden, war es nicht ein Substantiv, das die wahre Beschaffenheit der Stoffe verschwieg ...“.⁴⁴ (Ähnliche Bilder tauchen später wieder auf und werden expliziter auf den Bergbau bezogen: „In weitem Bogen rings um die Vorstadt und um alle Dörfer in der Nähe war das Umfeld von einer unübersehbaren Vielzahl ausgedienter Schächte untergraben, aus denen seit vielen Menschenaltern

40 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 118.

41 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 142.

42 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 121.

43 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 136.

44 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 142.

Braunkohle gefördert worden war; die uralten Stollen, wabengleich das Erdinnere zergliedernd, teilweise seit einigen hundert Jahren unberührt, waren in ihrem ganzen Ausmaß mit der Zeit vergessen worden, ihre Ausdehnung war auf keinem Amt mehr bekannt; als die Provinzen für ausgekohlt galten, waren die Bergbaubehörden abgezogen und hatten die unterirdische Hinterlassenschaft dem Verwittern preisgegeben“.⁴⁵

Eine lexikalische Untersuchung des Textes würde ergeben, dass die Wortwurzel ‚Grund‘ besonders häufig verwendet wird: ‚Grund‘ im Sinne von ‚Boden‘ und von ‚Ursache‘, aber auch viele Wortzusammensetzungen oder Wortbildungen mit einem Affix, davon ein paar Beispiele: „unergründlich“,⁴⁶ „Wiesengrund“,⁴⁷ „Untergrund“,⁴⁸ „Untergrund“, „Grundform“ und „Grundsubstanz“.⁴⁹ Wie Bénédicte Terrisse es in ihrer großen Studie zu Hilbig gezeigt hat, ist das Gehen der Figuren bei Hilbig immer wieder in einer Situation des Fallens, des Ausrutschens, des Stolperns, und der Titel der Erzählung *Fester Grund* muss als durchaus ironisch verstanden werden⁵⁰. *Alte Abdeckerei* und *Die Kunde von den Bäumen* bilden hier zwei Höhenpunkte (oder eher Tiefpunkte), denn die Landschaften des Subterraneans und der Exterraneans kommen hier mit Realitätsbezug und zugleich als Metapher vor.

Novalis fragte in einem Fragment: „Kann es auch einen schönen Bergbau geben?“.⁵¹ Die vorliegende Darstellung von mehreren Texten Hilbigs könnte der Anfang eines Versuches sein, einige Besonderheiten des Begriffes des Schönen von Novalis bis Hilbig herauszuarbeiten: bei Hilbig kann das Schöne nicht mehr gesucht oder erstrebt werden, sondern man baut auf Ruinen. Wie das Titelgedicht der Sammlung *abwesenheit* es proklamierte, war im Anfang Zerstörung:

45 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 192.

46 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 118.

47 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 122.

48 Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 125.

49 Zu den letzten drei Bezeichnungen, vgl. Hilbig, *Alte Abdeckerei*, 142.

50 Bénédicte Terrisse, *Wolfgang Hilbig. Figures et fictions de l'auteur, scénarios de la vocation* (Sorbonne Université Presses, 2019: 109–124).

51 Novalis, *Schriften*, hrsg. von Paul Kluckhohn, Richard Samuel (Kohlhammer 1960, Band 2, 543).

„eine zerstörung wie sie nie gewesen ist“⁵². Was Martin Ehrler zu Hilbigs Lyrik schreibt, gilt also auch für die hier kommentierten Texte: „Hilbigs Gedicht muss einer neuartigen Naturlyrik zugerechnet werden, die spätestens nach dem zweiten Weltkrieg und mit der ‚großen Beschleunigung‘ kaum mehr ernsthaft von Natur sprechen kann, ohne dabei zerstörte Natur zu meinen“.⁵³

„Tatsächlich, ich bin von Bodenlosigkeit untergraben...“⁵⁴, diese Stelle aus der Erzählung *Die Kunde von den Bäumen*, der der Titel dieses Aufsatzes entnommen ist, weist auf eine Homologie zwischen der historischen, der spatialen und der künstlerischen Situation des Autors Wolfgang Hilbig. In dieser Hinsicht stellt Hilbig einerseits eine radikale Einzelercheinung dar, andererseits aber verweist er eben durch Präzision und Prägnanz der Ausdrucksmittel kulturkritisch auf die Widersprüche und Illusionen der Zeit. Der Drang zum Bösen und zum Lichtlosen ist ihm eine Möglichkeit, das Glatte und das, was als sozialkultureller Konsens angesehen wird, in Frage zu stellen. Hier verschmelzen politische und ästhetische Aspekte. Das Unterirdische und der immer wieder obsessiv heraufbeschwörte unfeste, trügerische Grund sind Gegenworte zu dem Heute. An die Stelle der Sehnsucht nach Bergwerken ist der Drang getreten, unter die Oberfläche zu gelangen und immer wieder selber zu graben und zu ‚untergraben‘.

Literaturverzeichnis

- Banoun, Bernard; Arlaud, Sylvie; Terrisse, Bénédicte; Pabst, Stephan (Hrsg.), *Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition*. Berlin: Verbrecher 2021.
- Cazaban-Mazerolles, Marie, „Note de lecture“. In: *Littérature* 214 2024, 125–128.
- Clavaron, Yves, *Éc(h)ographies d’une terre dérégulée. Petit traité d’écocritique*. Paris: Kimé 2023.

52 Vgl. Wilhelm Bartsch, „Vom notwendigen Bleiben in der Zone. Laudatio für Wolfgang Hilbig zum Walter-Bauer-Preis Merseburg und Leuna 2002“. In: Kasper Thiele, *Asozialität*, 224–225.

53 Ehrler, „Der Dichter“, 161.

54 Hilbig, *Die Kunde von den Bäumen*, 208.

- Endler, Adolf, „Hölle/Maelstrom/Abwesenheit. Fragmente über Wolfgang Hilbig“. In: Wolfgang Hilbig, *zwischen den paradiesen*. Leipzig: Reclam 1992, 313–344.
- Guth, Peter; Sikora, Bernd; Vogel, Norbert (Hrsg.), *Leipziger Landschaften*. Rudolstadt: Greifenverlag 1986.
- Hähnel-Mesnard, Carola, *Zeiterfahrung und gesellschaftlicher Umbruch in Fiktionen der Post-DDR-Literatur. Literarische Figurationen von Zeitwahrnehmung im Werk von Lutz Seiler, Julia Schoch und Jenny Erpenbeck*. Göttingen: Wallstein 2022.
- Heising, Bärbel, „Briefe voller Zitate aus dem Vergessen“. *Intertextualität im Werk Wolfgang Hilbigs*. Frankfurt a.M.: Lang 1996.
- Hilbig, Wolfgang, *zwischen den paradiesen. Prosa. Lyrik*. Leipzig: Reclam 1992.
- Hilbig, Wolfgang, *Gedichte*. Frankfurt a.M.: Fischer 2008.
- Hilbig, Wolfgang, *Erzählungen und Kurzprosa*. Frankfurt a.M.: Fischer 2009.
- Hilbig, Wolfgang, *Erzählungen: Die Weiber. Alte Abdeckerei. Die Kunde von den Bäumen*. Frankfurt a.M.: Fischer 2014.
- Hilbig, Wolfgang, *Vieille Écorcherie*. Übersetzt von Bernard Banoun. Paris: L'Extrême Contemporain 2024.
- Kasper, Norbert; Thiele, Gert (Hrsg.), *Asozialität und Aura. Wolfgang Hilbig und die Romantik*. Paderborn: Fink 2017.
- Novalis, *Schriften*. Hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Stuttgart: Kohlhammer 1960.
- Pabst, Stephan, *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*. Göttingen: Wallstein 2016.
- Pabst, Stephan, „Hilbig am Meer“. In: Peter Braun, Stephan Pabst (Hrsg.), *Hilbigs Bilder. Essays und Aufsätze*. Göttingen: Wallstein 2013, 158–172.
- Seiler, Lutz, *pech & blende*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Terrisse, Bénédicte, *Wolfgang Hilbig. Figures et fictions de l'auteur, scénarios de la vocation*. Paris: Sorbonne Université Presses, 2019.
- Usher, Phillip John, *Exterranean: Extraction in the Humanist Anthropocene*. New York: Fordham University Press 2019.
- Wittstock, Uwe (Hrsg.), *Wolfgang Hilbig. Materialien zu Leben und Werk*. Frankfurt a.M.: Fischer 1994.
- Yamamoto, Hiroshi, „Fabrikruinen und Tagebaureste. Chronotopoi in Volker Brauns *Bodenloser Satz* und Wolfgang Hilbigs *Alte Abdeckerei*“. In: *Neue Beiträge zur Germanistik* 13 Jg., H.1 2014, 186–200.

Simon Probst

Geologische Poetik in der DDR.

Kohle als naturkulturelles Erinnerungsobjekt eines ostdeutschen Anthropozän in Wolfgang Hilbigs *das meer in sachsen* (1979)

1. Einleitung: Die Kohle als naturkulturelles Erinnerungsobjekt

Am 31. August 1941 wurde Wolfgang Hilbig in der kleinen thüringischen Stadt Meuselwitz geboren. Die Stadt war damals schon lange vom Bergbau geprägt. Im Jahr 1670, so heißt es in der Ortschronik, habe der Altenburger Stadtphysikus Dr. Matthias Zacharias Piling an der Landstraße, die Altenburg mit Meuselwitz verband, sogenannte ‚brennbare Erde‘ gefunden.¹ Das Umland war im 19. Jahrhundert auch vom Salinenassessor Friedrich von Hardenberg, der sich als Dichter Novalis nannte, kartografiert und seine Kohlelagerstätten verzeichnet worden. Diese weit zurückreichende Geschichte des Braunkohleabbaus erreichte in der DDR einen Höhepunkt. Um sich als autarker sozialistischer Staat zu etablieren, setzte die DDR massiv auf die Energiegewinnung aus Braunkohle, weitete den Abbau immer weiter aus, riss Dörfer ab, siedelte Menschen um und schlug tiefe Gruben in die Erde.² Diese kompromisslose Steigerung der Fördermengen führte dazu, dass die DDR im Jahr 1985 schließlich für etwa 30% der weltweiten Braunkohleproduktion verantwortlich zeichnete – einer der Gründe, warum es möglicherweise plausibel ist, von einem

1 Karen Lohse, *Wolfgang Hilbig. Eine motivische Biographie* (Plöttner 2008, 12).

2 Carla Baum, „Flöze, Gruben, Schächte – Geschichte der Braunkohle in Deutschland“. In: *Böll Thema* Jg. 19 (2018). <https://www.boell.de/de/2018/12/27/floetze-gruben-schaechte-geschichte-der-braunkohle-deutschland>. (Abrufdatum 31.1.2025).

„ostdeutschen Anthropozän“ zu sprechen.³ Elisabeth Heyne und Alexander Wagner geht es mit der Idee des ostdeutschen Anthropozän um die Frage lokaler Ausprägungen der geophysikalischen Wirkmacht des Menschen auf dem Gebiet der ehemaligen DDR – und darum, den dominanten globalen ‚westlichen Narrativen‘ andere, lokal situierte Geschichten zur Seite zu stellen. Damit hat das Konzept Anteil an einer inter- und transdisziplinären Bewegung der Pluralisierung und Differenzierung anthropozäner Narrative.⁴ Eines der übergreifenden Merkmale dieser Narrative ist die Neuperspektivierung menschlicher Geschichte im Rahmen der tiefen, geologischen Zeit sowie die Beschäftigung mit den Wechselbeziehungen von Geschichte und Erdgeschichte.⁵ Damit stellt sich auch die Frage, wie das kulturelle Gedächtnis auf diesen erweiterten Zeithorizont reagiert und ihn mit lokalen, regionalen, nationalen und transnationalen Erinnerungen verbindet.⁶ Eine zentrale Rolle für dieses „naturkulturelle Gedächtnis“ spielen dabei materielle Zeugen der Erdgeschichte wie etwa Fossilien, Tiefseesedimente, Lufteinschlüsse im Eis oder aber Braunkohle.⁷ Da Braunkohle vor vielen Millionen Jahren durch lang andauernde Prozesse der Inkohlung aus den sedimentierten Resten von Pflanzen entstand, später dann zur energetischen Grundlage der Industrialisierung, einem Treiber des Anthropozän wurde, um den sich mit dem Bergbau ganze Gesellschaften formierten und durch ihn Landschaften grundlegend verändert und teilweise zerstört wurden, ist die Kohle prädestiniert dafür, zum Ausgangspunkt für Vorstellun-

-
- 3 Elisabeth Heyne, Alexander Wagner, „Hühner, Kohle, Kernkraftwerke. Gibt es ein ostdeutsches Anthropozän?“. Gesendet im Deutschlandfunk am 16.6.2024. <https://www.deutschlandfunk.de/gibt-es-ein-ostdeutsches-anthropozaen-100.html>.
 - 4 Vgl. Christophe Bonneuil, Jean-Baptiste Fressoz, *The Shock of the Anthropocene. The Earth, History and Us* (Verso 2015); Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene* (Duke University Press 2016).
 - 5 Vgl. Gabriele Dürbeck, „Narrative des Anthropozän. Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* Jg. 2, Nr. 1 (2018), 1–20; Dipesh Chakrabarty, „Anthropocene Time“. In: *History and Theory* Jg. 57 (2018), 5–32.
 - 6 Vgl. Stef Craps, „Introduction“. In: *Memory Studies* Jg. 11, Nr. 4 (2018), 498–500; Astrid Errl, „Transculturality and the Eco-logic of Memory“. In: *Memory Studies Review* Jg. 1 (2024), 173–175.
 - 7 Gabriele Dürbeck, Simon Probst, „Tiefenzeitliche Erinnerungen in der anthropozänen Literatur. Auf dem Weg zu einer Theorie des naturkulturellen Gedächtnisses“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* Jg. 8, Nr. 1 (2023), 49–73.

gen von Vergangenheit zu werden, in denen sich Menschenzeit und Tiefenzeit berühren. Ein solches Objekt, das durch die materiellen Spuren, die es trägt, die materiellen Relationen, die es im Laufe der Zeit eingegangen ist, und die Bedeutungen, die ihm zugeschrieben werden, in besonderem Maße dazu eignet, die Geschichte der Wechselbeziehungen von Natur und Kultur zu rekonstruieren, lässt sich deshalb als ein naturkulturelles Erinnerungsobjekt bezeichnen.

Eine eng mit dem Kohlebergbau verwobene, spezifisch ‚ostdeutsche‘ Auseinandersetzung mit der Tiefenzeit, die in diesem Beitrag erkundet werden soll, entwirft Wolfgang Hilbig in seinem 1977 entstandenen und 1979 erstmals veröffentlichten Gedicht *das meer in sachsen*. Das Gedicht geht von der Braunkohle aus, die als ein materieller Träger von Erinnerungen und Geschichten inszeniert wird, in denen soziale und geologische Geschichten zusammengepresst sind. In ihr verdichten sich physikalische ebenso wie imaginative Energie. Der Beitrag will beleuchten, wie die Braunkohle bei Wolfgang Hilbig zum Anlass eines Erinnerns wird, das Natur- und Kulturgeschichte verschränkt und ironischerweise gerade ausgehend von der energetischen Grundlage der DDR eine radikale Infragestellung des sozialistischen Zeitregimes und seines linearen Fortschrittsdenkens artikuliert. Dafür werde ich im zweiten Teil das Gedicht einem *close reading* unterziehen, um zu analysieren, wie unterschiedliche Zeit- und Sprachebenen miteinander verschränkt werden. Im dritten Teil stelle ich diese Analyse in den Kontext einer Kritik am sozialistischen Zeitregime, die sich in einer literarischen Tradition geologischer Poetik verorten lässt, aber im Rahmen der DDR aktualisiert wird.⁸

8 Vgl. Georg Braungart, „Poetik der Natur. Literatur und Geologie“. In: *Natur – Kultur. Zur Anthropologie von Sprache und Literatur*, hrsg. von Thomas Anz (mentis, 2009, 55–78); Peter Schnyder, „Geologie“. In: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben (Metzler 2013, 75–79).

2. Ein Gedächtnis mit vielen Schichten – geographische, temporale und sprachliche Verfremdung der DDR

„braunkohle“ ist das erste Wort in Wolfgang Hilbig's vierteiligem Gedicht *das meer in sachsen*, genauer gesagt „braunkohle mit mehr als fünfzig prozent / wassergehalt“, die „in sachsen gegraben“ wird.⁹ Die ersten beiden Verse kommen als nüchterne Feststellung daher, in denen die Qualität der in Sachsen geförderten Kohle und damit ihr ökonomischer Wert technisch spezifiziert werden. Über 50 Prozent Wassergehalt aufzuweisen, ist ein zentrales Merkmal von Braunkohle, die einen höheren Wasseranteil hat als Steinkohle (meist weniger als 10%) und somit eine schlechtere Verbrennungseffizienz aufweist – für dieselbe Menge an Energieerzeugung müssen im Vergleich um ein Vielfaches mehr Tonnen Braunkohle gefördert, transportiert und gelagert werden. Außerdem muss schon für die aufwendige Trocknung der Braunkohle Energie aufgewendet werden. Die Verbrennung feuchter Braunkohle bringt die Gefahr der Bildung von sauren Gasen sowie Ablagerungen in Kesseln und Abgasleitungen der Kraftwerke und verringert so die Lebensdauer der Verbrennungsanlagen (aus heutiger Sicht ist außerdem relevant, dass Braunkohle für wenig Energieertrag vergleichsweise sehr hohe CO₂-Emissionen verursacht). In der technischen Angabe, mit der Hilbig sein Gedicht eröffnet, steckt also zugleich schon eine ökonomische Kritik, die auf eine grundlegende Schwäche der Energiewirtschaft in der DDR deutet.

Zugleich wird über das Wasser in der Kohle dessen tief in die Vergangenheit reichende Entstehungsgeschichte aufgerufen. Im Wasser der Kohle findet sich der Ort des im Titel rätselhaft anklingenden Meeres. In der Gegenwart und in der ganzen schriftlich verbürgten Geschichte mag Sachsen zwar ein Binnenland sein. Im Tertiär aber, jener Epoche der Erdgeschichte, die vor 65 Millionen Jahren begann und vor zwei Millionen Jahren endete und in der die Braunkohle in Sachsen und auch die meiste auf heute deutschem Gebiet lagernde Braunkohle entstand, lag Sachsen am Meer – und zwar an der soge-

9 Wolfgang Hilbig, *das meer in sachsen*. In: *Das Meer in Sachsen. Prosa und Gedichte*, hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt (Büchergilde Gutenberg 1991, 305–308: 305).

nannten Paläo-Nordsee. Die Landschaft Sachsens und die Entstehung der Braunkohle wurden von diesem Meer geprägt:

Nach dem Rückzug des Kreidemeeres lag Sachsen für etwa 60 Millionen Jahren im Randbereich der Paläo-Nordsee. Ausgeprägte Schwankungen des Meeresspiegels über lange Zeiträume beeinflussten das Landschaftsbild. Anhand der sedimentären Ablagerungen der damaligen Zeit konnte eine Küstenlandschaft mit Stränden, Barriere-Inseln, Wattbereichen, Lagunen und Mooren sowie ausgedehnten Deltas und Ästuaren (gezeitenbeeinflusste Flussmündungen) rekonstruiert werden. Bei Wassertiefständen dominierten ausgedehnte Flusssysteme, aus dem südlichen Bergland kommend, das Landschaftsbild. Steigender Meeresspiegel führte aber auch zur vollständigen marinen Überflutung der Region. In den küstennahen Bereichen entwickelten sich großräumige Moorgebiete, welche hervorragende Bildungsbedingungen für unsere heutigen Braunkohlen boten.¹⁰

Diese hier beschriebene tiefe Vergangenheit verdichtet sich in der Kohle so sehr, dass sie an einem einzigen Gegenstand anschaulich wird. Hilbig schöpft diese Qualität der Kohle als eines geologischen Erinnerungsobjekts voll aus und presst ihre Entstehungsgeschichte in dynamische Verse: „furchtbare unglücke / katastrophen im tertiär preßten / das meer in die kohle in sachsen wüst und gottgewollt / trat erde über die ufer zerdrückte das meer / und seine lagunen mit mammutbäumen das meer / kocht und dampft in der kohle in sachsen“.¹¹

Prähistorische Landschaften werden hier beschworen und die Entstehungsgeschichte der Kohle als Resultat von „furchtbare[n] unglücke[n]“ und „katastrophen“ dramatisiert. Die über die Ufer tretende Erde verweist wahrscheinlich auf die starke tektonische Aktivität, die während des Tertiärs eine ständige Veränderung der Landschaft des heutigen Sachsen bewirkte. Gleichzeitig wird hier die „erde“ in eine Formulierung gesetzt, in der normalerweise ‚Wasser‘ oder das ‚Meer‘ verwendet wird – und über die Ufer tritt. Durch diesen Rol-

10 Ohne Autor, „Geologie von Sachsen. Tertiär: Die Zeit der Braunkohle Moore“. https://www.geologie.sachsen.de/Tertiaer-28534.html?_cp=%7B%7D. (Abrufdatum 16.1.2025).

11 Hilbig, *das meer in sachsen*, 305.

lentauch, in dem plötzlich auch die Erde ein ‚fluides‘ Element ist, wird der Blickpunkt gewechselt und die Bewegungsrichtung am Ufer umgedreht. Dieses Bild, in dem Erde und Wasser gleichermaßen über die Ufer treten können, vermittelt ein Gefühl von Unruhe und Bedrohung. Es setzt in Szene, wie sich Landschaft vom Blickpunkt der Geologie aus durch eine allgemeine Bewegtheit und Fluidität auszeichnet. Wenn sogar die Erde über die Ufer tritt, kann kein Zweifel daran bestehen, dass das Land sich in einer kraftvollen Metamorphose und Umwälzung befindet, die sich der menschlichen Kontrolle entzieht.

Mit „tertiär“ verwendet das Gedicht einen Fachausdruck geochronologischer Periodisierung und verknüpft ihn über die Vokabel „wüst und gottgewollt“ mit dem semantischen Feld biblischer und mythologischer Schöpfungsgeschichten. Die „lagunen mit mammutbäumen“ evozieren paläontologische Vorstellungen urweltlicher Landschaften – im Tertiär bot ein feuchtes und warmes Klima in Sachsen hervorragende Bedingungen für eine „üppige Vegetation“. ¹² Ebendiese üppige Vegetation bot dann das Ausgangsmaterial für den Prozess der Inkohlung, der Kohlewerdung. Pflanzenreste lagerten sich in den Küstenmooren ab, wurden von Meereseinbrüchen mit Sedimenten überdeckt und wandelten sich in jahrmillionenlang andauernden mikrobiologischen, physikalischen und chemischen Prozessen schließlich zur Kohle.

In Hilbigs Gedicht vermischen sich geologische und biblische Sprache, wissenschaftliche und mythologische Vorstellungswelten. Über zwölf Verse entfalten sich im ersten Teil des Gedichts Imagination von Sachsens erdgeschichtlicher Vergangenheit. Ihr Auslöser ist in den zwei schlichten kleinen Versen über die Braunkohle dargestellt. Denn in der Kohle ist das Meer als vergangene Landschaftsformation Sachsens konkret materiell präsent – darin „kocht und dampft“ das Meer, ein nicht stillgestelltes, kraftvolles Werden. Mit dem gewaltigen, unberechenbaren Erbe dieses Meeres steht jeder, der Kohle fördert oder verbrennt, alltäglich in Berührung. Das Meer in Sachsen liegt unter der Erde. Die zunächst rätselhafte geographische Angabe vom „meer in sachsen“ verunsichert und verfremdet das Bild

12 Vgl. Ohne Autor, „Geologie in Sachsen“.

der gegenwärtigen Landschaft und stellt eine weit in die Vergangenheit reichende Abhängigkeit und Verbindung mit dem nicht abwesenden, aber unsichtbaren Meer her.

In einem eingeklammerten Vers über das Gras auf den „wellenkämmen des abraums“ findet das Gedicht in die Gegenwart zurück, schreibt dem Bergbau seine materielle Meeresvergangenheit auch metaphorisch ein – und charakterisiert ihn mit den fluiden Qualitäten des Meeres: ein nicht stillgestelltes, bewegtes Land, das keinesfalls seine endgültige Form gefunden hat und jederzeit wieder über die Ufer seiner aktuellen Gestalt treten könnte.

Der zweite Teil des Gedichts richtet sein Augenmerk auf die Gegenwart, in der sich wenig Spuren der quasi mythischen Vergangenheit erdgeschichtlicher Umwälzungen und Katastrophen zu finden scheinen. Das lyrische Ich schlägt hier einen profaneren Ton an und klagt über Sachsen als ein „land scheußlichen wetters“,¹³ wo Bagger im Schlamm versinken, Telegraphendrähte im Sand verödeter Tagebaue schwimmen und die Züge Verspätung haben, salopp zusammengefasst: „sauwetter / sagt man in sachsen“.¹⁴ Da das Wetter im kalten Krieg eine geläufige Metapher für politische Zustände war, ist zu vermuten, dass hier eine atmosphärische Lage eingefangen werden soll, die sozialistische Politik ebenso umfasst wie die vom Bergbau versehrte Landschaft. Die allumfassende Nässe erweckt zugleich den Eindruck, dass Sachsen auch im 20. Jahrhundert dem Meer des Tertiärs noch nicht voll entwachsen ist – zumal die Abraumhalden des Tagebaus als Landschaftsmerkmal auch das direkte Resultat des Grabens nach der Kohle sind, in die das Meer hineingepresst wurde.

Im zweiten Teil des Gedichts hält er aber auch fest, dass Sachsen „rot“¹⁵ ist. Das lyrische Ich berichtet, wie seine Großmutter „briketts gegen die köpfe / der schwarzen reichswehr“¹⁶ schleuderte und wie sogar das Wetter sich gegen Besatzer unterschiedlichster Couleur verschworen zu haben scheint:

13 Hilbig, *das meer in sachsen*, 305.

14 Hilbig, *das meer in sachsen*, 306.

15 Hilbig, *das meer in sachsen*, 306.

16 Hilbig, *das meer in sachsen*, 306.

kapps mörder faßten nicht fuß in sachsen
 im sawwetter die glimmstengel mit der hohlen hand
 schützend rannten sie gegen verschloßne haustüren
 straßen grau von scheußlichem wetter das ist
 sachsen aktionen fallen ins wasser die einheiten
 frieren sind müde (der volkssturm ging an schneeregen ein
 und die amerikaner zogen schnell über die elbe ab
 am ersten mai die bergleute kennen
 sich aus begrüßen grinsend den hagel¹⁷

Fast schon höhnisch erinnert sich das lyrische Ich hier an die Widerspenstigkeit Sachsens im Laufe des 20. Jahrhunderts – gegen die Schergen von Wolfgang Kapp, der den rechtsterroristischen Kapp-Putsch (1920–1922) in der Weimarer Republik leitete, und die vom Sauwetter mit ihren Zigaretten über die Straße getrieben wurden, weiterhin gegen den Volkssturm (1944), einen Aufruf, der in der Endphase des Zweiten Weltkriegs alle waffenfähigen Männer im Alter von 16–60 Jahren mobilisieren sollte, aber auch gegen die amerikanischen Besatzer. In die Flucht geschlagen werden sie alle von den sächsischen Elementen, vom Wetter, vom Sauwetter, genauer gesagt und vor allem vom Wasser, in das die Aktionen fallen, und vom Schneeregen, der den Volkssturm eingehen lässt. Auch der Abzug der Amerikaner erfolgt über die Elbe, übers Wasser. Diejenigen, die bleiben und sich auskennen, sind die Bergleute, also die Kenner des Meeres in Sachsen. Dass sie am ersten Mai grüßen, stellt die Bergleute auf die Seite einer linken, sozialistischen oder kommunistischen Politik und bildet mit der Aussage, dass Sachsen „rot“ ist, eine Klammer dieser lyrischen Landeskunde. Hilbig betreibt hier eine ironische Erinnerungspolitik, in der sächsisches Wetter und eine linke Widerstandskultur zusammenzugehören scheinen – eine Erzählung, deren Ironie aus Sicht des Jahres 2025, in dem die AfD in Sachsen Fuß gefasst hat, deutlich ins Bittere kippt.

Auch der dritte Teil wahrt seine polemische Distanz und beginnt mit „sachsen ist langweilig“.¹⁸ Hier zieht das lyrische Ich in der diätetischen Tradition Nietzsches über das sächsische Essen her, das dieser

17 Hilbig, *das meer in sachsen*, 306.

18 Hilbig, *das meer in sachsen*, 306.

(Nietzsche) nicht vertrug. Das lyrische Ich verbindet die schwer verdauliche Ernährung mit dem Glauben der Sachsen an „könige an / kriege und hunger“,¹⁹ öffnet ein in feudalere Zeiten zurückreichendes Geschichtsbuch, in dem ein sächsisches Kollektiv-Wir nach seiner Schande fahndet – eine ironisierte volkskundliche Darstellung, die die Eigenschaften des Landes, kulturelle Praktiken, Ernährung mit Werten- und Glaubensfragen verbindet.

Das lyrische Ich findet schließlich seinen Weg von der Diätetik zum Anbau von „kartoffeln“ unter „kalifornischen apfelbäumen“, zum Tabak, zu „großen überseeischen blätter[n]“ und so über die transatlantische Vegetation, die auch an die Mammutbäume in den lange vergangenen sächsischen Küstenwäldern gemahnt, zurück zum Meer.²⁰ In den überseeischen Handelsbeziehungen und den globalisierten Ökosystemen ist Sachsen mit dem gegenwärtigen Meer verstrickt, während „zwischen Eisenbahnschwellen“ das „gras brennt“ und die Vergangenheit an die Oberfläche drängt. So heißt es: „lauern die kohle das wasser / unterm gras auf das feuer“.²¹ Die Kohle, die aus Wasser ist, wartet auf das Feuer, das heißt, sie wartet auf ihren Abbau, ihre Verbrennung. Erneut finden wir eine Vermischung der Elemente, hier sogar als eine Beziehung des scheinbar unmöglichen Begehrens. Das Wasser, das in der Kohle ist, möchte vom Feuer verbrannt werden. Hier wird die Geografie Sachsens weiter verfremdet, indem seine synchronen ebenso wie seine tiefzeitlich diachronen Beziehungen zum Meer gleichzeitig beschrieben werden. Das Territorium Sachsens ist durchsetzt von Meeren, egal ob diese Meere räumlich oder zeitlich weit entfernt sind. Damit wird die zuvor ironisch beschworene Identität des Landes gänzlich unterwandert, oder eher unterspült, wird Sachsen selbst zu einem höchst fluiden Gebilde, dessen Gestalt sich weit in den Raum und tief in die Zeit erstreckt, eine verwirrende, metamorphe Geografie.

Im vierten Teil nun offenbart sich das sprunghaft und teils erratisch sprechende lyrische Ich, das zuvor einen ironischen, bisweilen polemischen Abstand als nicht näher bestimmte Sprachinstanz ge-

19 Hilbig, *das meer in sachsen*, 307.

20 Hilbig, *das meer in sachsen*, 307.

21 Hilbig, *das meer in sachsen*, 307.

wahrt hat, sich als „wahnsinniges kind“, dem man es erlaube „das violette distelfeld eines spätsommers zu verwüsten“.²² Die gebrochene Spiegelung von Johann Wolfgang Goethes Prometheus zeigt hier eine infantilisierte Moderne: Das Ich begehrt nicht auf, beleidigt nicht Zeus als Distelköpfer, sondern prahlt mit seiner Erlaubnis ein Distelfeld zu verwüsten und „feuer zu legen nachts / in den kriegsruinen“.²³ Mit seiner „haut von kohlenstaub“²⁴ ist das lyrische Ich offensichtlich das Kind einer Bergbaugegend, hat sich doch seinem Körper der Kohleabbau und damit letztlich das alte Meer eingeschrieben. So schreibt sich das lyrische Ich trotz all seiner Kindlichkeit eine tiefenzeitliche Herkunft zu. Auf seine wilden Spiele in den Ruinen der Nachkriegszeit blickt es nur zurück, um gleich darauf seine Verachtung für „die zeiten“, in denen es reifte, kundzutun.²⁵ Das lyrische Ich schreibt sich selbst eine Gabe geologischer Vision zu:

Ich verachte die zeiten
 die ich reifte ich kenne aus dem flüstern
 der alten haushohe flöze die das blut
 des phosphors niedertropfen
 generationen von amphibien oder intelligente
 zellen starben im heißen druck der kohle
 ich bin das kind dem erlaubt ist
 vom graugrünen meer zu wissen (doch einst
 war ich älter
 vom meer durchwogt von der masse seiner goldenen vegetation²⁶

Das Kind relativiert seine eigene Autobiographie mit dem ihm quasi prophetisch „aus dem flüstern / der alten“ eingegebenen tiefenzeitlichen Wissen. Hier, im letzten Teil, hebt das lyrische Ich wieder zu einem hohen und epischen Ton an, spricht, singt beinahe von sich als „vom meer durchwogt von der masse seiner goldenen vegetation“ oder „von der strahlenden energie des kohlenstoffs im meer / die den samen / neuer menschen gebar“.²⁷

22 Hilbig, *das meer in sachsen*, 307.

23 Hilbig, *das meer in sachsen*, 308.

24 Hilbig, *das meer in sachsen*, 307.

25 Hilbig, *das meer in sachsen*, 308.

26 Hilbig, *das meer in sachsen*, 308.

27 Hilbig, *das meer in sachsen*, 308.

In den letzten drei Versen inszeniert sich das lyrische Ich gar als Seher, als ein Kind, das die Zukunft kennt und spricht wieder in biblischen Bildern: „ich weiß, das meer kommt wieder nach sachsen / es verschlingt die arche / stürzt den ararat.“²⁸ Das Gedicht überbietet in diesem Finale die biblische Sintflut um ein Weites, lässt, fast wie nebenbei, den Berg stürzen, auf dem Noah noch mit seiner Arche gestrandet war und Zuflucht vor den steigenden Fluten fand. Der Ararat liegt zwar weit von Sachsen entfernt auf heute türkischem Staatsgebiet an der Grenze zu Armenien, dessen Wappen er ziert. Aber er ist der imaginative Messpunkt für Sintfluten – und wenn selbst der Ararat von den Wogen gestürzt wird, dann sind Sachsen und Armenien gleichermaßen geflutet, dann ist das Meer in Sachsen ein Weltmeer und spielen weder die Grenzen und Gebietsregelungen des 19. noch die des 20. Jahrhunderts mehr eine Rolle.

Nachdem das Gedicht mit der Imagination geologischer Vergangenheit begonnen hat, schließt es mit der Vision einer tiefen, mythisch fernen Zukunft, in der Sachsen erneut zu einem Meer wird. In dieser Vision einer Welt ohne Menschen gäbe es folgerichtig keine Staaten, Grenzen oder Mauern mehr – wobei das damit imaginativ überflutete und ausgelöschte Territorium der DDR in dieser Vorstellung so unbedeutend wirkt, dass es nicht mal der Rede wert ist. Hier geht es um biblische Größenordnungen, die Arche und den Ararat – und auch die können nicht standhalten. Stephan Pabst spricht von „einer Johannes-Offenbarung des Industriezeitalters“, wo der „Untergang [des Menschen] aber als Wiederherstellung einer ursprünglichen Freiheit verherrlicht“ wird.²⁹

Formal gesehen ist besonders bemerkenswert, wie die Wechsel zwischen den Zeitebenen auch unterschiedlichen Tonlagen und Stilhöhen korrespondiert. Hiroshi Yamamoto schreibt über Hilbigs lyrische Arbeit am Tagebau:

28 Hilbig, *das meer in sachsen*, 308.

29 Stephan Pabst, „Hilbig am Meer“. In: Peter Braun, Stephan Pabst (Hg.), *Hilbigs Bilder* (Wallstein 2013, 158–172: 164).

Wie die Erdschichten im Bergbau durcheinandergeraten sind, indem man die Oberschichten, den sogenannten Abraum, abgetragen und sie Jahre später im Zuge der Rekultivierung wieder in den ausgehobenen Tagebau geschüttet hatte, so wird die Stilebene hier „durch Einmischung von Wörtern und Wendungen aus einer anderen, höheren oder tieferen Stilschicht“ durchbrochen.³⁰

Allerdings herrscht in *das meer in sachsen* nicht einfach stilistische und temporale Unordnung. Das Gedicht durchläuft auch auf beiden Ebenen eine zyklische Bewegung: Von der tiefen Vergangenheit und ihrer Beschwörung in einem hohen, mythischen Sprachregister bewegt sich das Gedicht in die Gegenwart und jüngere Vergangenheit, wo saloppe und umgangssprachliche Redewendungen mit dem Pathos des Anfangs, der nie ganz verschwindet, vermischt sind. Das Ende ist dann wieder ganz in biblisch-mythisch-visionärem Ton gehalten. Hilbig ummantelt (oder überflutet) also die Gegenwart und jüngere Geschichte mit tiefer Zeit, und auch zeitgenössische Worte und Wendungen bettet er in eine Vor- und Nachgängigkeit von Sprache und Mythen.

Man kann gerade den letzten Abschnitt von *das meer in sachsen* von einem wichtigen literarischen Vorbild her lesen, von Arthur Rimbauds Gedicht *le bateau ivre* (1871). Auch hier spricht ein kindliches und zugleich visionäres lyrisches Ich von Bildern eines maritimen Weltuntergangs und denkt sich das Meer als ein Gedicht, in dem es versinkt. Von diesem Vorbild her lässt sich Hilbigs „Meer nicht nur als Meer, sondern auch als Metapher für die Dichtung“³¹ verstehen. Die absolute Sintflut des Endes spricht dann möglicherweise von einer grundsätzlichen Poesie, die alle politischen Systeme, geographischen Grenzziehungen und Sprachräume überdauert, die auch vor der biblischen Sprache zurückreicht und sich eher aus der rohen Gewalt der Welt selbst speist.

30 Hiroshi Yamamoto, „des letzten tagesbaus sumpfiger wunde“. Zur Poetologie der ausradierten Landschaft in der Lyrik von Wolfgang Hilbig und Volker Braun“. In: *Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition*, hrsg. von Bernard Banoun, Bénédicte Terrisse, Sylvie Arlaud, Stephan Pabst (Verbrecher 2021, 167–186: 193). Das Zitat im Zitat stammt aus Günther Schweikle, „Stilbruch“. In: *Metzler Literatur Lexikon*, hrsg. von Günther Schweikle, Irmgard Schweikle (Metzler 1990, 444).

31 Pabst, „Hilbig am Meer“, 165.

3. Naturkulturelles Gegengedächtnis: Unterwanderung der sozialistischen Fortschrittsvision

Schon die Landschaft des Bergbaus unterläuft, liest man ihre Zeitspuren, das Narrativ sozialistischen Fortschritts. In einer solchen Weise schreibt Karen Lohse in ihrer Biografie über Hilbigs Geburtsort Meuselwitz. Lohses Landschaftsdeutung ist dabei sichtlich von Hilbigs Werk beeinflusst bzw. lässt sich fast als eine Interpretation desselben im Medium der Landschaftsbeschreibung verstehen, die, weil sie sich auf seinen Geburtsort bezieht, nahelegt, dass die Eigenart dieser Landschaft den Schriftsteller und sein Erleben von Zeit maßgeblich geprägt hat:

Die Kleinstadt Meuselwitz liegt inmitten eines Gebiets, in dem die Zeitschichten der Erde durcheinandergeraten sind. Legte sich einst das gerade Vergangene auf noch ältere organische und anorganische Substanz, brachte hier im mitteldeutschen Braunkohlerevier der Bergbau diese Schichtung durcheinander. Jahrtausendlang gewachsene Landschaftsstrukturen verwandelten sich innerhalb weniger Jahrzehnte in Halten aus Erde und Gestein. Ein seltsames Nebeneinander: die grüngelben Punkte einer spärlichen Vegetation, die nach jahrelangem Brachliegen die Schuttberge überziehen. Am Rande der aufgerissenen Ebene die knorrigen Bäume, alt geworden in vielen Wintern und Sommern, denen jetzt keine mehr folgen werden, weil auch für sie die Zeit des Abbaggerns gekommen ist.³²

In dieser biographischen Ansicht zeigt sich, dass die Aufmerksamkeit für eigenwillige Zeitschichtungen und Verwerfungen ein fester Teil der Interpretationen von Hilbig ist. Lohse beschreibt gleich zwei temporale Bewegungen, die sich linearem Fortschrittsdenken verwehren: Einmal das Durcheinander der Erdschichten, ironischerweise gerade vom sozialistischen Bergbau hervorgerufen, in seinem Versuch, der Zeit eine ganz bestimmte, utopische Richtung zu geben; zum Zweiten das Nebeneinander von aktiven Halden, brachliegenden Halden, die von Ruderalvegetation überzogen werden, und Bäumen, denen das Schicksal bevorsteht, gefällt und abgebaggert zu werden. Eine dritte Bewegung, die hier angedeutet, aber nicht ausbuchstabiert wird, ist die einer zyklischen Zeit: Auf den Ruinen der versehrten

32 Lohse, *Wolfgang Hilbig*, 11.

Landschaft bildet sich neue Vegetation, die, denkt man in geologischen Zeiträumen, die Grundlage für die Entstehung neuer Kohleflöze bildet. Für Michael Ostheimer ist die Einführung einer geologisch zyklischen Zeit eines der zentralen Manöver, mit denen Hilbig in *das meer in sachsen* gegen „die an den sowjetischen Weg der Modernisierung angelehnte Zeitpolitik der DDR“ aufbegehrt.³³ Ostheimer macht diese Interpretation nicht zuletzt an den Gräsern fest, die prominent im ersten und vierten und letzten Teil des Gedichtes in Erscheinung treten. Gräser erscheinen hier beide Male im Zusammenhang mit Energie, einmal auf den Rändern des Abraums im Licht der vorbeifahrenden, petrofossil angetriebenen Autos, das andere Mal brennend, also die in ihnen gespeicherte Energie in Feuer und Rauch freigebend.

Gräser sind eine typische Ruderalvegetation, die auf Abraumhaldden als Erste gedeihen, überhaupt auf von Menschen gestörten und dann liegen gelassenen Geländen. In Hilbigs Gedichten spielen sie immer wieder eine Rolle und weisen auf Geschichten jenseits der Zerstörung von Landschaft, in denen ‚Natur‘ wiederkehrt und eigene Zeitpfeile oder -kreise und Entwicklungsrichtungen in die industriellen und post-industriellen Landschaften der DDR einführt. Maryse Jakob schreibt dazu, dass bei Hilbig die nicht vom Menschen gesteuerte „Textur“, die Wildnis an den Rändern und in den Brachen der Industrie, parallel verläuft „zur Autonomie der Sprache, die dem Sinn und der rationalen Organisation entgeht. Zivilisation und wilde Gegend hängen voneinander ab, sofern das auf Trümmern wuchernde Gras die Verwilderung einer Kultur bzw. einen Zustand nach der Zivilisation kennzeichnet“.³⁴

Ostheimer bezieht sich in seiner Lektüre auf den Paläontologen Stephen J. Gould (1990) und dessen Gedanke, dass in der Geologie

33 Michael Ostheimer, „Wolfgang Hilbig und das Zeitregime der Moderne“. In: *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*, hrsg. von Bernard Banoun, Bénédicte Terrisse, Sylvie Arlaud, Stephan Pabst (Verbrecher 2021, 87–106: 104).

34 Maryse Jakob, „Die Ruderalfläche im Werk von Peter Huchel und Wolfgang Hilbig: Nur ein gewöhnlicher Topos?“. In: *Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition*, 167–185: 174.

Zeitpfeil und Zeitkreis miteinander verbunden werden:³⁵ Zum einen gibt es irreversible Ereignisse, die die Gestalt der Erde für immer verändern, zum anderen gibt es große zyklische Prozesse – nicht zuletzt den Kohlenstoffkreislauf. Es ist die Verbindung von tiefer, also vor die Menschen zurückreichender Vergangenheit mit der Einführung der zyklischen Zeit, die Hilbigs Kritik am Zeitregime der DDR in *das meer in sachsen* ihre grundlegende Wucht verleiht.

Hilbig ruft nun mit dem Ineinanderspiel von Lebens-, Menschheits- und Naturgeschichte den großen zeitlichen Rahmen auf, die Tiefenzeit, mit der die Geologie den Menschen radikal dezentriert. Angesichts seines erdgeschichtlichen Tiefenblicks in den Abgrund der Zeit müsste einem Exponenten sozialistischer Weltanschauung schwindlig werden. Schwindling, weil die montankundliche Perspektive den Blick auf eine Vorgeschichte der Erde eröffnet, in der menschliches Leben unmöglich war, ferner weil das sozialistische Menschheitsprojekt, das von einem linearen Fortschrittsoptimismus grundiert wird, angesichts einer langfristigen Zyklizität von Zerstörung und Verjüngung, wenn schon nicht in die Schranken gewiesen, so zumindest relativiert wird.³⁶

Hilbig verfeuert lyrisch die in der Kohle verdichtete Vergangenheit, gibt ihr Beschreibungen der von Kohle geprägten Gegenwart bei und setzt von der Kohle inspirierte Zukunftsvisionen frei. Anhand des Objekts der ‚brennbaren Erde‘ verschränkt Hilbig, wie Pabst schreibt, „die Entstehungsgeschichte der Erde und die Geschichte der Industrialisierung, nicht einfach der DDR, denn Hilbig begreift die DDR nicht als singuläres Phänomen, sondern als immanenten Bestandteil eines Industriezeitalters, dessen anachronistischer, verspäteter Ausläufer sie ist“.³⁷

In der Art, wie er das tut, schreibt sich Hilbig einer langen deutschsprachigen Tradition geologischer Poetik in der Literaturgeschichte der Moderne ein, der viele bedeutende Autor:innen angehören: Georg Christoph Lichtenberg, Johann Wolfgang von Goethe, Adalbert Stifter, Annette von Droste-Hülshoff, um nur einige wenige

35 Stephen Jay Gould, *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil und Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde* (Carl Hanser 1990 [1987]).

36 Ostheimer, „Hilbig und das Zeitregime der Moderne“, 99.

37 Pabst, „Hilbig am Meer“, 162.

zu nennen. Eines der zentralen Merkmale dieser Tradition, so konstatieren Georg Braungart und Peter Schnyder in leicht unterschiedlichen Begriffen, ist die zeitliche „Dezentrierung“³⁸ oder „Marginalisierung“³⁹ des Menschen. Mit dieser Dezentrierung geht das Potential der geologischen Perspektive einher, politische Umstände, Zumutungen und Umwälzungen in einem größeren Zeithorizont zu relativieren. Der Physiker, Naturforscher und Schriftsteller Georg Christoph Lichtenberg relativierte bspw. die Französische Revolution, indem er diese mit den großen Revolutionen in der Geschichte der Erde verglich und damit verkleinerte:

Vergleichen wir die Revolutionen der Erdoberfläche mit denen der Reiche, und dem Schicksale der Staaten, so fällt in die Augen, daß auch hier dem Menschen wenig mehr überlassen ist, als der Anbau der Oberfläche, ich meine des Feldes der moralischen Welt, das seinen innern Frieden nährt. Und ist das nicht genug?⁴⁰

Die historischen Vorzeichen haben sich seit dem 19. Jahrhundert geändert und die Wirkungen menschlichen Handelns sind für alle sichtbar tiefe und dauerhafte Eingriffe (auch um 1800 lässt sich rückblickend, entgegen Lichtenbergs Überlegungen, schon längst von einer geophysikalischen Wirkmacht industrieller Gesellschaften sprechen). Doch immer noch bietet die geologische Zeit einen Rahmen, in dem menschliche Projekte marginal erscheinen und in eine prähumane Vergangenheit ebenso wie in eine posthumane Zukunft eingebettet sind.

Hilbig aktualisiert die Tradition geologischer Poetik im Rahmen der DDR, so meine These, und er widersetzt sich damit einem sozialistischen Zeitregime, das auf eine lineare Geschichtsvorstellung setzt, in deren Zentrum die Entfaltung des Arbeiterstaates und seines neuen Menschen steht. In der von Hilbig aufgerufenen geologischen Geschichte ist der sozialistische Staat nur ein kurzes Kapitel, das vorübergehen wird – auch wenn es, folgt man der Hypothese von einem

38 Schnyder, „Geologie“, 76.

39 Braungart, „Poetik der Natur“, 56.

40 Georg Christoph Lichtenberg, „Einige Betrachtungen über die physischen Revolutionen unserer Erde“. In: Ludwig Christian Lichtenberg, Friedrich Kries (Hrsg.), *Vermischte Schriften VII. Band* (Heinrich Dieterich 1803 [1794]), 25–68: 30).

„ostdeutschen Anthropozän“, durchaus dauerhafte Spuren in der Erde hinterlässt. Er vollzieht aber nicht nur eine zeitliche Relativierung und Dezentrierung. Er nutzt die Tiefenzeit auch, um neue poetische Relationen herzustellen: Auf dem Umweg über die Tiefenzeit, zu der ihn die Kohle führt, bindet er das Sprechen über die DDR an biblische und mythische Sprachformen zurück, ebenso wie an die Literaturgeschichte der Moderne (mit den explizitesten Bezügen zu Goethe und Arthur Rimbaud). Damit dezentriert Hilbig nicht nur die historische Vision des sozialistischen Staates im Horizont geologischer Zeit, er dezentriert auch die Sprachformen der politischen Linie des sozialistischen Realismus im „Meer“ der mythischen Sprache und schließt sie an eine längere literarische Tradition der Moderne an.

Dass die Kohle dabei Hilbigs Ausgangspunkt bildet, hat eine besondere Ironie: Die Kohle ist als Energieträger einmal Fundament modern-industrieller Fortschrittserzählungen. Sie ist aber auch Fundament der Energiewirtschaft der DDR. Zudem birgt die Kohle Spuren von Ereignissen, in denen menschliche Projekte keine Rolle spielen. Kohle wird zum materiellen Boten alternativer Erzählungen, mythischer Sprachbestände und geologischer Zeitordnungen. Indem Hilbig der Kohle nachspürt, geht er von einem historischen und kulturellen Gedächtnis zu einem naturkulturellen Gedächtnis über, das auf materiellen Spuren geologischer Ereignisse gründet und in dem soziale Zeitordnungen mit der Erdgeschichte verwoben sind.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Die Braunkohle wird in Hilbigs Gedicht *das meer in sachsen* zu einem naturkulturellen Erinnerungsobjekt. Ausgehend von der in der Gegenwart des Schreibens in Sachsen geförderten Kohle wird (1) die erdgeschichtliche Vergangenheit des heutigen Sachsen heraufbeschworen. (2) Die vergangene Geografie, in der Sachsen am Meer lag, wird in die gegenwärtige Landschaft hineingeblendet, insbesondere durch elementare Metaphern, die Meer und Land, Erde und Wasser, Wasser und Feuer aufeinander abbilden. Dadurch entsteht der Eindruck einer höchst prekären und fluiden Geografie, die aus geologischer Perspektive in unablässigem Wandel erscheint. (3) Die politische Geschichte des 20. Jahrhunderts ebenso wie die feudale Vergangen-

heit Sachsens und seine sozialistische Gegenwart werden durch die zyklische Bewegung des Gedichts in eine Geschichte ohne Menschen eingebettet, die der menschlichen Geschichte vorausgeht und auf sie wieder folgen wird. (4) Die unterschiedlichen Zeitschichten spiegeln sich in unterschiedlichen sprachlichen Registern, die wie Sprachschichten aufeinanderliegen und durch die Verwendung mythischer Motive und Sprache in Abschnitt 1 und 4 eine Einbettung gegenwärtiger Sprache und Dichtung in ältere Schichten artikuliert: eine Tiefenzeit der Sprache, die ähnlich wie die in der Kohle gespeicherte Energie freigesetzt werden kann. (5) Die geologische Poetik wird zum Anlass, um ausgehend von der Kohle das Zeitregime sozialistischen Fortschritts in Frage zu stellen und mit einer tiefen, zyklischen Zeit zu konfrontieren und zu entgrenzen, in der Menschen, ihre politischen Anschauungen und Projekte nur eine nebengeordnete Rolle spielen.

Für die zukünftige Forschung wäre es von großem Interesse, literarische Verarbeitungen von Tiefenzeit und auch von Kohle als einem naturkulturellen Erinnerungsobjekt, mit Literatur aus ehemaligen Sowjetstaaten zu vergleichen und zu untersuchen, ob unterschiedliche Perspektivierungen und Bewertungen des Verhältnisses von geologischer Zeit und menschlicher Geschichte vorgenommen werden – die möglicherweise das sozialistische Projekt weniger relativieren als mehr seine erdgeschichtliche Bedeutung herausstellen.⁴¹

Literaturverzeichnis

- Baum, Carla, „Flöze, Gruben, Schächte – Geschichte der Braunkohle in Deutschland“. In: *Böll Thema* Jg. 19 (2018). <https://www.boell.de/de/2018/12/27/floetze-gruben-schaechte-geschichte-der-braunkohle-deutschland>.
- Bonneuil, Christophe; Fressoz, Jean Baptiste, *The Shock of the Anthropocene. The Earth, History and Us*. London/ New York: verso 2017 [2015].
- Braungart, Georg, „Poetik der Natur. Literatur und Geologie“. In: *Natur – Kultur. Zur Anthropologie von Sprache und Literatur*. Hrsg. von Thomas Anz. Paderborn: mentis 2009, 55–78.

41 Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) 2024–2026 geförderten Projekts „Das naturkulturelle Gedächtnis im Anthropozän. Archive, Medien und Literaturen der Erdgeschichte“ (DU 320/11-1).

- Chakrabarty, Dipesh, „Anthropocene Time“. In: *History and Theory* Jg. 57 (2018), 5–32.
- Craps, Stef, „Introduction“. In: *Memory Studies* Jg. 11, H. 4 (2018), 498–500.
- Dürbeck, Gabriele, „Narrative des Anthropozän. Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* Jg. 2, H. 1 (2018), 1–20.
- Dürbeck, Gabriele; Probst, Simon, „Tiefenzeitliche Erinnerungen in der anthropozänen Literatur. Auf dem Weg zu einer Theorie des naturkulturellen Gedächtnisses“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* Jg. 8, H. 1 (2023), 49–73.
- Erll, Astrid, „Transculturality and the Eco-logic of Memory“. In: *Memory Studies Review* Jg. 1 (2024), 17–35.
- Gould, Stephen Jay, *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil und Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde*. München: Carl Hanser 1990 [1987].
- Haraway, Donna, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham 2016.
- Heyne, Elisabeth; Wagner, Alexander, „Hühner, Kohle, Kernkraftwerke. Gibt es ein ostdeutsches Anthropozän?“. Gesendet im Deutschlandfunk am 16.6.2024. <https://www.deutschlandfunk.de/gibt-es-ein-ostdeutsches-anthropozaen100.html>.
- Hilbig, Wolfgang, „das meer in sachsen“. In: *Das Meer in Sachsen. Prosa und Gedichte*. Hrsg. von Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt a.M.: Büchergilde Gutenberg, 1991, 305–308.
- Jakob, Maryse, „Die Ruderalfläche im Werk von Peter Huchel und Wolfgang Hilbig: Nur ein gewöhnlicher Topos?“. In: *Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition*. Hrsg. von Bernard Banoun, Bénédicte Terrisse, Sylvie Arlaud, Stephan Pabst. Berlin: Verbrecher 2021, 167–185.
- Lohse, Karen, *Wolfgang Hilbig. Eine motivische Biographie*. Leipzig: Plöttner 2008.
- Ohne Autor, „Geologie von Sachsen. Tertiär: Die Zeit der Braunkohle Moore“. https://www.geologie.sachsen.de/Tertiaer-28534.html?_cp=%7B%7D. (Abrufdatum 16.1.2025).
- Ostheimer, Michael, „Wolfgang Hilbig und das Zeitregime der Moderne“. In: *Wolfgang Hilbig und die (ganze) Moderne*. Hrsg. von Bernard Banoun, Bénédicte Terrisse, Sylvie Arlaud und Stephan Pabst. Berlin: Verbrecher 2021, 87–106.
- Pabst, Stephan, „Hilbig am Meer“. In: *Hilbigs Bilder*. Hrsg. von Peter Braun, Stephan Pabst. Göttingen: Wallstein 2013, 158–172.

- Schnyder, Peter, „Geologie“. In: *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hrsg. von Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes, Yvonne Wübben. Stuttgart: Metzler 2013, 75–79.
- Schweikle, Günther, „Stilbruch“. In: *Metzler Literatur Lexikon*. Hrsg. von Günther Schweikle, Irmgard Schweikle. Stuttgart: Metzler 1990, 444.
- Yamamoto, Hiroshi, „des letzten tagebaus sumpfiger wunde‘. Zur Poetologie der ausradierten Landschaft in der Lyrik von Wolfgang Hilbig und Volker Braun“. In: *Wolfgang Hilbigs Lyrik. Eine Werkexpedition*. Hrsg. von Bernard Banoun, Bénédicte Terrisse, Sylvie Arlaud und Stephan Pabst. Berlin: Verbrecher 2021, 167–186.

**Zur Produktion realer und imaginärer Räume in
Werner Bräunigs Romanfragment *Rummelplatz* (2007):
Der Fall Wismut**

Dieser Aufsatz beleuchtet die Art und Weise, in der Werner Bräunigs posthum erschienenen Romanfragment *Rummelplatz* (2007)¹ durch die Darstellung der Raumstrukturen die gesellschaftlichen Umbrüche in den Jahren 1949–53 in der DDR skizziert. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf den Darstellungen des Uranbergbaus, der ein Hauptschauplatz des Romans ist und dessen räumliche Beschaffenheit sich in bestehende Diskurse einschreibt und die gesellschaftlichen Prozesse der Anfangsjahre der DDR gestaltet. Ausgehend davon, dass der Neuaufbau gesellschaftspolitischer Strukturen und Prozesse in seiner konkreten Umsetzung an räumliche Umstrukturierungen gekoppelt ist, setzt sich die vorliegende Untersuchung mit den fiktionalen Kartographien des besagten Romanfragments auseinander. Der Text wird von den Raumbezügen aus analysiert, in denen sich die Konfigurationen zwischen den handlungswirksamen Akteuren bilden und verschieben. Das Gegensatzpaar oben/unten wird in verschiedene Konnotationen aufgegliedert, besonderes Augenmerk wird dabei auf die sozialen Implikationen des Gegensatzverhältnisses, die Verkehrung der Wertungsvorzeichen von oben und unten sowie den perspektivischen Kontrast von Übersicht und Einblick gelegt.

1 Werner Bräunig, *Rummelplatz*, hrsg. von Angela Drescher (Aufbau 2007).

1. Zu *Rummelplatz*

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

In einer Umfrage des Schriftstellerverbandes von 1961 äußerte Bräunig die Absicht, einen „Entwicklungsroman junger Menschen, die heute etwa dreißig sind, von 1949 bis 1959“ zu schreiben. „Geplant 600 Seiten“.² Ein Jahr später unterzeichneten der Mitteldeutsche Verlag (MDV) und Bräunig einen Vertrag zur Sicherung der Rechte für den kommenden Roman, der an den Erfolg von Christa Wolfs Bestseller *Der geteilte Himmel* (1963) anknüpfen sollte.³ Anlässlich des Geburtstags der Republik im Oktober 1965 veröffentlichte die Zeitschrift *ndf* ein Kapitel von Bräunigs Text; die Kritik, die ihm im Laufe des Herbstes und Winters 1965 entgegenschlug, war so heftig,

2 Akademie der Künste, Berlin, Archiv des Schriftstellerverbandes (ASV), Nr. 1200.

3 „Der MDV hatte seinerseits ein Interesse daran, daß die Öffentlichkeit auf das entstehende Buch [...] aufmerksam wurde, versprach das Talent Bräunigs doch ein Buch, dem große Beachtung sicher sein würde und mit dem der Verlag an die Resonanz des *Geteilten Himmels* anknüpfen wollte“, Martina Langermann, „Öffentlichkeit als ‚gesellschaftlicher Lektor‘ und die Steuerung von Lesearten“. In: Simone Barck, Martina Langermann, Siegfried Lokatis (Hrsg.), *„Jedes Buch ein Abenteuer“. Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre* (de Gruyter 1997, 317–333: 321); Christa Wolf, *Der geteilte Himmel* (Mitteldeutscher Verlag 1963).

dass eine Veröffentlichung des Textes ohne vollständige Neufassung unmöglich schien. Bräunigs Entscheidung, das Uranbergwerk Wismut als Handlungsspielort auszusuchen, war gewagt; Konrad Wolfs Film *Sonnensucher* (1958), der sich ebenfalls mit den Arbeitsbedingungen in der Wismut beschäftigte, durfte etwa erst 1972 ausgestrahlt werden. Im Kontext des Kalten Krieges war die Wismut eine wichtige militärische Einrichtung, die im Jahr 1950 fast sechzig Prozent der sowjetischen Uranlieferungen lieferte. In ihrem detaillierten Nachwort zu *Rummelplatz*, geht Angela Drescher auf die Arbeitsumstände ein: „Die Objekte wurden von Militär bewacht, es gab ein auf militärischen Prinzipien beruhendes Betriebssystem, eigene Rechtsvorschriften, härteste Arbeitsbedingungen [...]. Andererseits waren der Lohn und die Prämien weit höher, die Lebensmittelversorgung und die Sozialleistungen sehr viel besser als in anderen Bereichen“.⁴

Im Mittelpunkt des im Oktober 1965 in der Zeitschrift *ndf* veröffentlichten Ausschnitts, der ein düsteres, von obszön-witzelnden Männern bevölkertes Nachkriegsszenario entwirft, stehen der Alltag der Arbeiter und ihre Abende in der Kneipe. Eine der schärfsten Reaktionen auf die Veröffentlichung war eine von Klaus Höpcke, dem Kulturredakteur des *Neuen Deutschlands* (ND), angeleitete öffentliche Kampagne im Dezember 1965. In einem offenen Brief warfen vier Mitarbeiter des Uranbergwerkes Wismut Bräunig vor, „Schmutz über unsere Bergarbeiter und unsere Frauen“ zu schreiben; es fehle ein „großer historischer Blick. Der Blick der Parteilichkeit“.⁵ Nach Bräunigs Tod 1976 erschienen Auszüge aus dem Originaltext unter dem Titel *Ein Kranich am Himmel* (1981), aber erst 26 Jahre später, 2007, veröffentlichte der Aufbau Verlag das gesamte Fragment.

Rummelplatz fand nach seiner Veröffentlichung im Jahr 2007 große Beachtung in den Medien, wurde für den Preis der Leipziger Buchmesse nominiert und in zahlreichen einflussreichen Zeitungen

4 Angela Drescher, „Aber die Träume, die haben doch Namen“. Der Fall Werner Bräunig“. In: Bräunig, *Rummelplatz*, (625–674: 644).

5 Herbert Hentschel, Herbert Schönfeld, Helmut Riedel, Walter Mank, „Das Erz des Lebens und der Literatur. Wismut-Kollegen schreiben an Werner Bräunig zum *Rummelplatz*“. In: *Neues Deutschland*, 7.12.1965.

begeistert aufgenommen.⁶ Der Verdacht drängt sich auf, dass die negative Rezeption des 1965 veröffentlichten Kapitels und die, trotz begeisterter Rezensionen, bescheidene Anzahl wissenschaftlicher Publikationen seit 2007, einer ähnlichen Logik gehorchen. Sowohl für die Rezeption des Textausschnitts im Herbst/Winter 1965 als auch für die Rezeption seit 2007 steht der implizierte politische Subtext des Romans im Vordergrund: nur werden daraus gegensätzliche Schlüsse gezogen. Die nachdrücklichen Proklamationen des Romans als „Höhepunkt der Nachkriegsliteratur“ beziehen sich, so scheint mir, vordergründig auf seinen Status als „verfemter Roman“ und nicht auf seine eigentlichen literarischen Qualitäten.⁷ Während die Biographie des Autors und der schwierige Weg zur Veröffentlichung in der Sekundärliteratur ausführlich diskutiert wurden, wurde der Ästhetik des Textes wenig Aufmerksamkeit gewidmet.⁸ Die Studien von Karen Lohse und Sylvia Fischer repräsentieren diesbezüglich eine willkommene Ausnahme.⁹ Die Analyse des Bergmotivs und die damit zu-

6 Vgl. zum Beispiel (alphabetisch): Ingo Arend, „Aller Anfang“. In: *Freitag*, 23.3.2007. Franziska Augstein, „Es gräbt der Bergmann nach Verrat. Werner Bräunigs *Rummelplatz*. Ein bedeutendes Nachkriegswerk, der Arbeiterroman eines Schriftstellers, den die SED zerstört hat“. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20.3.2007. Evelyn Finger, „Pechblende“. In: *Die Zeit*, 3.5.2007. Yaak Karsunke, „Werner Bräunigs Roman *Rummelplatz*, in der DDR verboten, erscheint erstmals vollständig. Das Buch wird mit großer Spannung erwartet“. In: *Frankfurter Rundschau*, 17.3.2007. Beatrix Langner, „Die ungeteilte Wahrheit sagen“. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 29.5.2007. Tilman Spreckelsen, „Es geschah in der DDR“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21.3.2007. Wolfgang Suckert, „Zu Tage gefördert. In der DDR verboten, 2007 gefeiert. Werner Bräunigs Roman *Rummelplatz*“. In: *Thüringer Allgemeine*, 1./2.5.2007

7 Finger, „Pechblende“.

8 Siehe zum Beispiel Harald Korall, „Der Fall W.B. Späte Bilder zu einer Legende“. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e. V.*, 15 (2006), 170–188; Jörg Bernhard Bilke, „Der Wismut-Roman blieb ungedruckt“. In: Elke Mehnert (Hrsg.), „...’s kommt alles vom Bergwerk her“ (Peter Lang 2005), 29–37. Siegfried Lokatis, „Der Rummel um *Rummelplatz*“. In: Barck, Langermann, Lokatis (Hrsg.), *Jedes Buch ein Abenteuer*, 319–331. Martin Straub, „*Rummelplatz* und das 11. Plenum 1965. Zu Werner Bräunigs Romanfragment“. In: Ulrich Kaufmann, Annette Meusinger, Helmut Stadeler (Hrsg.) *Verbannt und Verkannt. Studien und Porträts* (Saale Verlag 1992, 75–83).

9 Vgl. Karen Lohse, *Schattenwelten. Romantische Montan-Diskurse als Medien der Reflexion über Arbeit in der DDR(-Literatur)*. Hilbig, Fühmann, Bräunig, (Tectum 2011) und Sylvia Fischer, *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen. Erkundungen zu Heimat in Literatur und Film der DDR der 50er und 60er*

sammenhängende, hier nur angedeutete, Auseinandersetzung mit dem Thema der Perspektive verdeutlicht, wie der Text eine räumliche (und damit gesellschaftspolitische) und semantische Rekodifizierung topographischer Strukturen versucht. Der Begriff der Perspektive demonstriert, wie der Text verfährt, um Dichotomien wie oben/unten insgesamt in Frage zu stellen. Wenn, frei nach Henri Lefebvre,¹⁰ jedem neuen machtpolitischen System eine Umstrukturierung der Raumverhältnisse zugrunde liegt, so beleuchtet die Analyse der in *Rummelplatz* skizzierten Raumstrukturen die Konstruktion eines historischen Narrativs über die Jahre 1949–53 in der DDR.

2. Der Berg

Wie schon angedeutet, dreht sich die Kartierung der Wismut um eine Achse von oben/unten, und die Gegensätze zwischen Berg/Tal und Boden/Schacht bilden zwei wesentliche Merkmale des Hauptschauplatzes des Romans. Das Bild des Berges nimmt eine zentrale Funktion ein und führt vertikale Raumstrukturen ein, die durch die tägliche Bewegung der Bergleute von über Tage nach unter Tage noch verstärkt werden. Eine Triade von Bergen bildet den Hauptrahmen der Wismut AG: Rabenberg, Keilberg und Wolfswinkel. Bermsthal, einer der Hauptschauplätze, liegt in dem Tal zwischen diesen drei Bergen, während ein zweites Dorf, das spöttisch Hundsübel genannt wird, irgendwo am Hang des Rabenbergs liegt.¹¹ Der Wandel Hundsübels vom ehemaligen Ausflugsort zum Wismut-Wohnheim unterstreicht einmal mehr den Wandel der Größenverhältnisse im Jahr 1949. Die Wahrnehmung der Wismut AG als „Wildwest, Sperrgebiet, ohne russischen Ausweis nicht raus und nicht rein“,¹² seine einzigartige Sprache sowie seine entscheidende politische Rolle – sowohl im Hinblick

Jahre (Peter Lang 2015). Zudem ist anzunehmen, dass die Inszenierung des Romans als Oper am Theater in Chemnitz mit Musik von Ludger Vollmer und Libretto von Jenny Erpenbeck, im Rahmen der Veranstaltungen zu Chemnitz Kulturhauptstadt Europas 2025, eine erneute Auseinandersetzung mit Bräunigs Werk anfachen wird.

10 Vgl. Henri Lefebvre, *La production de l'espace* (Editions Anthropos 1974).

11 Hundsübel wird als ehemaliger Ausflugsort charakterisiert: „[M]it Wirtschaft, Aussichtsturm, Kaffeegarten, die Wirtschaft steht noch. Die Wismut baut da vierzig Häuser“, Bräunig, *Rummelplatz*, 39.

12 Bräunig, *Rummelplatz*, 23.

auf die Kernkraft als auch auf die große Zahl der beschäftigten Arbeitnehmer – macht es zu einer Miniatur der DDR.¹³ Gleichzeitig verleihen diese Merkmale (Idiom, politischer Einfluss, sowjetische Kennung) dem Bergbaurevier insulare Qualitäten innerhalb der DDR. Die Wismut wirkt vom Rest des Landes abgegrenzt und gleichzeitig verstärken die aufgezählten Merkmale ihre Vorbildfunktion. Während der Berg im topographischen Gefüge der Wismut AG eine zentrale Rolle spielt, treten in seiner narrativen Funktion vor allem zwei Aspekte hervor. Einerseits stellt er für die Bergleute, die den Berg von innen aushöhlen, den Gradmesser des persönlichen Erfolges dar, andererseits symbolisieren die Fortschritte im Bergbau das sozioökonomische Wachstum der neugegründeten DDR. Dieser enge Zusammenhang zwischen beruflichem Erfolg und persönlicher Entfaltung spiegelt sich auch in Kleinschmidts Lebensweg wider: auf die ersten Erfolge als Bergmann folgen der Beginn seiner Liebesbeziehung zu Ruth und die produktive Zusammenarbeit mit Hermann Fischer. Im Gegenteil, antizipiert Peter Looses Unfähigkeit, nach seinem Unfall im Bergwerk zu arbeiten, seine zunehmende Isolation, sein Pech und schließlich seine Inhaftierung. Kleinschmidts Beziehung zum Berg erinnert an einen Aufstiegsprozess, der mit der Schilderung seiner Ankunft bei der Wismut AG beginnt: „Vom Rande des Barackenlagers aus sah Fischer die Kolonne der Neuen den Berg hinaufkriechen. Sie [...] gingen gebückt und manchmal strauchelnd unter der Last ihrer Koffer und Rucksäcke“.¹⁴ Die Gegenüberstellung des Berges mit der Erschöpfung der jungen Arbeiter ruft sowohl die mythologische Figur der Strafe des Sisyphos als auch die biblische Episode von Hiob hervor, die ein paar Zeilen später in Bezug auf Hermann Fischer zitiert wird: „Er war [...] ungebeugt von der Last der Prüfungen, der bestanden und der nicht bestanden“.¹⁵ So stellt die Anstellung an der Wismut für Kleinschmidt eine Prüfung dar, sowohl im Hinblick auf seine berufliche als auch auf seine persönliche Entwicklung. Es lassen sich verschiedene Parallelen feststellen zwischen *Rummelplatz* und Novalis' *Heinrich von Ofterdingen*

13 Die Sprache der Wismut wird so beschrieben: „[...] dieses Wismut-Idiom aus Deutsch und Russisch und gutem Willen“, Bräunig, *Rummelplatz*, 117.

14 Bräunig, *Rummelplatz*, 11.

15 Bräunig, *Rummelplatz*, 11.

(1802): Einerseits geht es um das Genre des Bildungsromans, andererseits, und in dieser Besprechung weitaus relevanter, um die Darstellung des Berges.¹⁶

Dieses zweite Element der Bezüge auf Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* innerhalb der intertextuellen Bezüge der Erzählung bezieht sich sowohl auf die Betonung der Größe des Berges als Lagerstätte von Edelmetallen, als auch auf die Bemühungen der Arbeiter, die Natur zu beherrschen. Dieses metaphorische Bild des Berges charakterisiert den Bergmann als „Der Herr der Erde, / der ihre Tiefen misst“. ¹⁷ Wenn der Berg als großes, geheimnisvolles Element dargestellt wird, dann wird auch die Rolle der Bergleute von der schweren Arbeit zu einer mystischen Entdeckungsreise, einer „seltenen, geheimnisvollen Kunst“, überhöht. In *Rummelplatz* wird durch die Gegenüberstellung von menschlicher Zivilisation und Fortschritt und dem geologischen Alter des Berges dessen doppelte Macht betont: als Schatzkammern der Natur und als „Arbeitgeber“ der Bergleute. In einem ruhigen Moment im Schacht beobachtet Kleinschmidt Fischer und denkt über den Reichtum und die Schönheit im Inneren des Berges und über die unterschiedlichen Zeitskalen für Menschen und Mineralien nach. Er sagt:

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

16 Die romantischen Bezüge in *Rummelplatz* werden sowohl in Lohses *Schattenwelten* als auch in Francesca Goll *Mapping Spaces. Reimagining East German Society in 1960s Fiction* (Peter Lang 2019), eingehend analysiert.

17 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Mit einem Nachwort von Heinz Czechowski und Illustrationen von Dieter Goltzsche (Der Morgen 1986, 71). An einer anderen Stelle, wird der Bergbau wie folgt beschrieben: „[E]s gibt keine Kunst, die ihre Teilnehmer glücklicher und edler machte, die mehr den Glaube an eine himmlische Weisheit und Fügung erweckte, und die Unschuld und Kindlichkeit des Herzens reiner erhielt, als der Bergbau“. Vgl. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 68.

den. Er kann den messinggelben Pyrit finden und den bleigrauen Antimonglanz, gediegenen Wismut und vielleicht noch Silber, wenn er Glück hat.¹⁸

Die Beschreibung der „Schätze und Kleinodien“ im Berg erinnert an die Faszination „der Alten“ bei Heinrich von Ofterdingen für die „glänzenden und flimmernden Steine“ der „Hallen und Gewölbe“ im Untergrund.¹⁹ Der auffälligste Unterschied zwischen Mensch und Natur liegt zudem im zeitlichen Rahmen: die Definition von sechzig Millionen Jahren als „kaum der Rede wert“ verhöhnt implizit die Dauer des menschlichen Lebens. Diese letzte Aussage kann auch als spöttisches, selbstreflexives Element betrachtet werden, da die Entwicklung des menschlichen Lebens, obwohl sie „nicht der Rede wert“ ist, im Mittelpunkt von Bräunigs Roman steht. Die Erkenntnis der Größe der Natur aus dem Inneren des Schachtes, also vom topographisch tiefsten Punkt aus, destabilisiert die bisher in der Erzählung etablierte räumliche Hierarchie. Hatte die Fokalisierung durch Kleinschmidt die Arbeit in den Schächten bisher als Alptraum charakterisiert, so wird der Schacht plötzlich zum Ort der Verwirklichung der Größe der Natur. Durch den Vergleich zwischen der menschlichen Lebensdauer mit der Zeitlichkeit der Natur wird keine dichotome Struktur geschaffen, sondern die Flexibilität der Wahrnehmungen hervorgehoben und ein gewisser Grad an Offenheit unterstrichen. In räumlicher Hinsicht ist die Trennung zwischen dem menschlichen Leben und der Natur klar: während die Schätze unter der Erde aufbewahrt werden, ist die menschliche Präsenz im Berg nur ein gelegentliches oder zeitlich begrenztes Element. Der Text unterscheidet also zwischen dem menschlichen Leben und dem Berg in Bezug auf ihre unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Dimensionen. Berg in seiner Singularform impliziert eine allgemeine und umfassende Vorstellung vom Wesen des Berges, ohne zu präzisieren, welcher der drei Berge gemeint ist. Die Personifizierung des Berges („das hat der Berg gemacht“) unterstreicht seine Rolle als Verehrungsfigur durch den Vergleich mit einem lebenden Organismus:

18 Bräunig, *Rummelplatz*, 45, 46.

19 Bräunig, *Rummelplatz*, 62.

Der Berg atmet. [...] Unten die ein- und ausziehenden Wetter, der Organismus von Hauptstrecken und Querschlägen und Blindschächten, der funktioniert. Aber ein Atem, als ob einer eine eiserne Lunge gebaut hätte, ein ganzes Gebirge zu lüften. [...] Stille in den Schlägen, Dunkelheit. Nur das Flüstern des Bergs. [...] Der Winter stieg aus den Bergen herab, blies Schneewolken vor sich her, die schlitzten sich an den Bergzinnen die Bäuche.²⁰

Der Abstieg des personifizierten Winters von den Bergen unterstreicht einmal mehr seine wahrgenommene Macht; in diesem Fall wird ihm sogar Autorität über meteorologische Veränderungen zugeschrieben. Während der Berg personifiziert wird, gibt es keine Spur von den Bergleuten oder, allgemeiner, vom menschlichen Leben. In Anspielung auf die Passage über die Dauer des menschlichen Lebens im Vergleich zur Natur ist die menschliche Präsenz hier verschwindend gering – so klein und unbedeutend, dass sie im Gesamtbild keine Rolle spielt. Das Hinein- und Herauszoomen des Erzählers in das Bild und der Wechsel zwischen einem detaillierten Blick auf das Leben und die Arbeit in den Schächten und einem allgemeineren Blick unterstreicht, wie sehr die Position des Betrachters bestimmt, was er sieht. Während im gesamten Roman Dichotomien zwischen gegensätzlichen Aspekten etabliert werden, zielt das erzählerische Bemühen darauf ab, die Unzulänglichkeiten solch starrer Positionen aufzuzeigen und die Bewegung zu schaffen, die, so Greiner, sowohl die „Problematik“ als auch „ihr Vermögen, das Gegebene zu überwinden“ begründet.²¹

3. Die Besteigung des Berges: räumliches Maß für sozialen Erfolg.

Sowohl innerhalb der Topografie des Rummelplatzes als auch in Bezug auf den Ablauf der Handlung spielt die Bildsprache des Berges eine grundlegende Rolle für die Erzählung. Das Maß der gelungenen Integration Kleinschmidts in die Wismut drückt sich darin aus, wie sehr er die Größe des Berges zu schätzen weiß; die ästhetische Strategie, mit der dies vermittelt wird, ist die Fokalisierung. Während die

20 Bräunig, *Rummelplatz*, 101, 104, 120.

21 Bernhard Greiner, *Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR* (Quelle und Meier 1974, 133).

Personifizierung des Berges zunächst nur dann erfolgt, wenn sie durch Hermann Fischer fokalisiert wird, zeigt sich der Grad der Identifikation Kleinschmidts mit der Wismut in dem Ausmaß, in dem er den Berg personifiziert. Dieses Argument berührt die oben erwähnten intertextuellen Bezüge zu *Heinrich von Ofterdingen*, denn Kleinschmidts eigenes Erwachsenwerden wird durch seine Arbeit als Bergmann begleitet (und möglicherweise bestimmt). Dabei kommt es zu einer Verschiebung des räumlichen Paradigmas: die Erfahrung von physischen Räumen wird zur Erfahrung von imaginierten Räumen. Der Grad, in dem Kleinschmidt seine Vorstellung vom Berg konstruiert, beeinflusst seine Wahrnehmung der Realität in der Wismut.

Kleinschmidts zunehmende Personifizierung des Berges in Verbindung mit seiner sich ändernden Einstellung zur Arbeit im Bergbau ist ein Beispiel für die Macht räumlicher Darstellungen. Der Einfluss solcher Darstellungen wirkt sich auf mindestens zwei Arten aus: erstens beeinflussen diese räumlichen Darstellungen die Wahrnehmung der Realität durch die Figur und ihre Einstellung zum Arbeitsplatz. In diesem Sinne ist Kleinschmidt auch in räumlicher Hinsicht das Produkt seiner Umgebung. Zweitens evoziert die Personifizierung des Berges, die durch die Bezüge auf *Heinrich von Ofterdingen* zum Ausdruck kommt, einen spezifischen kulturellen Kanon – als solcher ist sie das Ergebnis anderer Repräsentationen des Raumes, die sich in verschiedenen Formen fortsetzen. Der Zusammenhang zwischen Kleinschmidts Integration in die Wismut und seiner wachsenden Bewunderung für den Berg zeigt die praktischen Auswirkungen von Raumkonzeptualisierungen auf das „reale Leben“. Wie sehr ihn die veränderte Einstellung zum Berg beeinflusst, wird im Laufe der Erzählung immer deutlicher, als seine anfängliche Kritik zu verblassen beginnt und er die Herausforderungen und Freuden der körperlichen Arbeit entdeckt.

Und es geschah etwas Seltsames. Der Pickhammer arbeitete ruhig und gleichmäßig, Splitter um Splitter nahm der Vierkantmeißel den Berg. [...] Aber unablässig fraß sich die Stahlspitze tiefer, unablässig wich der Berg zurück. Nach und nach vergaß Christian alles um sich her. Die Arbeit überkam ihn wie ein Rausch, plötzlich und ungeheuer. Er setzte den Meißel an und stemmte ihn mit aller Kraft in den Berg, der Druck der Preßluft schüttelte seinen Körper, der

Rückschlag lief wie ein Schauer durchs Fleisch und spannte die Muskeln. Christian spürte den Rhythmus dieser Arbeit. Nun gab der Berg seine Geheimnisse preis. [...] Er fühlte sich imstande, den Berg zu besiegen, fertig zu werden mit dieser Arbeit und mit jeder; in der tiefsten Anspannung fühlte er sich entspannt. Also arbeitete er. Und er spürte den Berg nicht mehr und die Dunkelheit nicht und nicht die Einsamkeit. Er war ein Anderer. [...] So stießen sie vor, und die Hämmer donnerten wieder, und die Luft dröhnte, der Berg wich zurück. Das muß man sich vorstellen: Seit Jahrmillionen lagert das Erz, unnütz, und nun kamen sie und wußten damit umzugehen und ließen sich nicht aufhalten.²²

Die Betonung von „Seltsames“ und „ungeheuer“ drückt den enthüllenden und fast unheimlichen Charakter dieser Episode aus, die einen Wendepunkt in Kleinschmidts Einstellung zu seinem Alltag als Bergmann markiert. Auch die Personifizierung des Berges, die der Darstellung seiner körperlichen Anstrengung gegenübergestellt wird, evokiert das Ausmaß, in dem sich seine veränderte Einstellung zur räumlichen Umgebung auf seine Person auswirkt – bis hin zu körperlichen Schmerzen. Der imaginierte Kampf zwischen dem Berg und Kleinschmidt, der zugunsten des Letzteren entschieden wird („der Berg wich zurück“), drückt auch die besonderen Leistungen seiner (imaginierten) Gemeinschaft aus. Der Wechsel der Erzählstimme vom Singular, der sich auf Kleinschmidt bezieht, zum Plural in den letzten Sätzen vermittelt den symbolischen Charakter dieser Episode – den Arbeitern von 1949 gelingt, was zuvor noch niemandem gelungen war. Kleinschmidts Kampf mit dem Berg stellt somit den Beginn seiner Integration in sein Arbeitsumfeld dar und markiert den entscheidenden Punkt seines sozialen und politischen Bewusstseins, das durch den plötzlichen Wechsel vom Singular zum Plural zum Ausdruck kommt. Er erkennt, dass sein anfängliches Gefühl der Einsamkeit und Isolation bei seiner Ankunft in der Wismut überwunden werden kann und dass der Schlüssel zu einem Gefühl der kollektiven Zugehörigkeit in seiner Identifikation mit der Arbeit im Bergbau liegt. Darüber hinaus steigert dieser Moment des Kampfes mit dem Berg sein Selbstbewusstsein nicht nur in Bezug auf seine eigene kör-

22 Bräunig, *Rummelplatz*, 115, 116, 118.

perliche Kraft, sondern auch in Bezug auf seine potenziellen Leistungen: er erkennt, dass er diese Aufgabe genauso erfüllen kann wie jede andere. Sein Glücksgefühl drückt sich in der Auflösung des Gegensatzes zwischen „Anspannung“ und „Entspannung“ aus; beide Wahrnehmungen koexistieren im aufbauenden Arbeitsprozess. Jedes Mal, wenn Erz abgebaut wird, gibt der personifizierte Berg seine Geheimnisse preis und dieser besondere Moment verändert Kleinschmidt so sehr, dass er „ein Anderer“ wird. Oder, um es anders auszudrücken: Kleinschmidt wird durch seine eigene räumliche Vorstellungskraft zu „einer Anderen“, was seine Einstellung zum Bergbau verändert. Dieser Prozess wird als irrational und unerwartet geschildert und der Bergmann erwacht am Ende seines Arbeitstages aus ihm – nur um beim nächsten Mal wieder zu erwachen. Engagement für die Arbeit, persönliche Zufriedenheit und beruflicher Erfolg sind in dem obigen Ausschnitt untrennbar miteinander verbunden, so wie es auch im Kontext der Wismut AG geschieht. In diesem Sinne dominiert die Räumlichkeit des Berges die Wismut sowohl in ihren physischen als auch in ihren symbolischen Konzeptualisierungen. Der Akt des Erreichens des Berges transzendiert die rein technische Seite der Arbeit in der Wismut und repräsentiert den idealen Zustand der Einheit zwischen dem persönlichen und dem beruflichen Umfeld der Arbeiter. Was die Räumlichkeit des Berges sowohl in topografischer als auch in symbolischer Hinsicht betrifft, so offenbart der Vergleich der beiden Kategorien eine Unstimmigkeit. Während der symbolische Aufstieg eine Bewegung nach oben impliziert, ist der Erfolgsweg der Bergleute in topografischer Hinsicht nach unten gerichtet. Diese Umkehrung der beiden Kategorien, d.h. die Zuschreibung der positiven Konnotationen der räumlichen Kategorien von „hoch“ (z.B.: erhebend, hoch, aufsteigend, oben usw.) an das – räumlich gesehen – untere Ende, impliziert eine politische Aussage. Mit anderen Worten, die Umstrukturierung gesellschaftspolitischer Werte und Auffassungen läuft über die Neudefinition von Raumbegriffen. So gesehen unterstreichen die Verweise auf Prometheus und Sisyphos im folgenden Ausschnitt die Unzulänglichkeiten herkömmlicher räumlicher Konnotationen von oben/unten, da sowohl Sisyphos als auch Prometheus in Bezug auf den so genannten „Hochpunkt“ des binären Modells litten.

Da war der Berg, da war die Arbeit, das war alles. Prometheus war an den Felsen geschmiedet. Sisyphus wälzte den Stein bergauf. Es hatte sich nichts geändert. Es hat einer die Sprache Luthers und Shakespeares studieren wollen und hat nun keine anderen Sehnsüchte als die nach der Waschkaue, wenn sie nebeneinanderstehen und sich den Dreck abschrubben, Dreck aus rissigen Schlünden spucken, Flüche und Schleim und Gelächter.²³

Den Mythen zufolge wurde Sisyphos dazu verurteilt, den Stein den Berg hinaufzurollen, und Prometheus wurde zur Strafe für seinen Ungehorsam an die Spitze eines Felsens gebunden. Was in der aktuellen Rede als „Höhepunkt“ bezeichnet wird, erscheint hier als eine grausame Folter. Während der obige Ausschnitt gleichzeitig die konventionellen räumlichen Hierarchien in Frage stellt, wird durch die Bezüge auf Luther, Shakespeare und die Mythen auch die Kontinuität zwischen der Gegenwart („Jahr vier nach Hitler“) und der vorangegangenen kulturellen Tradition deutlich. Der Einfluss kultureller Inschriften tritt auch als Bezugspunkt für Kleinschmidt und als Indikator für seinen sozialen und Bildungshintergrund sehr deutlich hervor. So wie seine räumlichen Assoziationen mit dem Berg (Prometheus, Sisyphos) die Macht von Raumdarstellungen in der Literatur zeigen, zeugt die Erwähnung von Luther und Shakespeare von der ständigen Präsenz kultureller Narrative. In diesem Zusammenhang unterstreicht Franz Fühmanns Analyse der Funktion mythischer Imaginarien in der Literatur als Ausdruck der „Widersprüchlichkeit der menschlichen Existenz“ die Ablehnung stark dichotomer Strukturen. Fühmann versteht den Mythos als Modell aller möglichen Widersprüche der menschlichen Existenz, aber im Gegensatz zu Fabeln, die auf eine Auflösung aller Gegensätze abzielen, spiegeln Mythen Widersprüche nur wider, ohne sie aufzulösen. Kleinschmidts Aussage „Es hatte sich nichts geändert“ markiert die Kontinuität der „Widersprüche“ im Sinne Fühmanns, indem sie die Verzweiflung und Erschöpfung des Bergmanns angesichts der schweren körperlichen Arbeit zum Ausdruck bringt. In der folgenden Passage kommentiert Kleinschmidt, der „einen für diese Zeiten völlig untauglichen Vater“²⁴

23 Bräunig, *Rummelplatz*, 43.

24 Bräunig, *Rummelplatz*, 14.

hat, seine veränderte, von körperlicher Arbeit bestimmte Lebenssituation. Er stellt fest:

Wenn sie die Schicht in den Knochen haben und vor sich: nichts Nennenswertes. Abgestürzt in den größeren Teil der Menschheit, sah Christian Kleinschmidt: Man kam ohne alles aus, nur ohne Essen nicht, ohne Schlaf, ohne Ruhe. Und nicht einmal sich darüber Gedanken zu machen, hatte er noch Kraft. Als ob das alles abgestorben wäre mit einem anderen Leben.²⁵

Der Ausdruck „abgestürzt in den größeren Teil der Menschheit“ bringt erneut die allgegenwärtige Präsenz von Raumbildern in Sprache und kulturellen Erzählungen zum Ausdruck: Während er auf die Verschlechterung seines Lebensstandards anspielt, gilt die Aussage auch für seine Arbeit unter Tage in den Bergwerken. Kleinschmidts Verwendung des Verbs „abgestürzt“ als räumliche Metapher für einen verschlechterten Zustand bringt zum Ausdruck, wie sehr er noch an konventionellen Bildern von Kartierung und Topografie hängt. Bezogen auf die Erzählung *Rummelplatz* ist Kleinschmidts Weg nach unten in den Bergwerken eine Erfolgsgeschichte. In diesem Fall, zu Beginn des Romans, ist er sich dessen noch nicht bewusst. Durch seine Fokussierung der Situation ermöglicht der Erzähler eine Umkehrung der von ihm propagierten räumlichen Strukturen. Obwohl er in seinen räumlichen Erzählungen noch an seinem privilegierten Leben festhält, markiert Kleinschmidts Erkenntnis der primären Bedürfnisse (Essen, Schlafen, Ausruhen) einen ersten Schritt in der Ablösung von dem Leben, das er ursprünglich führen wollte. Mit anderen Worten: Während das Adjektiv „anders“ in seinen verschiedenen Formen positive Entwicklungen nicht ausschließt, verallgemeinert der Hinweis auf Essen und Schlaf Kleinschmidts Probleme und stellt ihn in eine Reihe mit allen anderen Arbeitern der Wismut.

Literaturverzeichnis

Arend, Ingo, „Aller Anfang“. In: *Freitag*, 23.3.2007.

Augstein, Franziska, „Es gräbt der Bergmann nach Verrat. Werner Bräunigs *Rummelplatz*. Ein bedeutendes Nachkriegswerk, der Arbeiterroman

25 Bräunig, *Rummelplatz*, 43.

- eines Schriftstellers, den die SED zerstört hat“. In: *Süddeutsche Zeitung* 20.3.2007.
- Barck, Simone; Langermann, Martina; Lokatis, Siegfried (Hrsg.), „*Jedes Buch ein Abenteuer*“. *Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre*. Berlin: de Gruyter 1997.
- Bilke, Jörg Bernhard, *Der Wismut-Roman blieb ungedruckt*. In: Elke Mehner (Hrsg.), ...’s kommt alles vom Bergwerk her. Berlin/Bern: Peter Lang 2005.
- Bräunig, Werner, *Rummelplatz*. Berlin: Aufbau 2007.
- Drescher, Angela, „Aber die Träume, die haben doch Namen“. Der Fall Werner Bräunig“. In: Werner Bräunig, *Rummelplatz*. Hrsg. von ders. Berlin: Aufbau 2007, 625–674.
- Finger, Evelyn, „Pechblende“. in: *Die Zeit* 3.5.2007.
- Fischer, Sylvia, *Dass Hämmer und Herzen synchron erschallen. Erkundungen zu Heimat in Literatur und Film der DDR der 50er und 60er Jahre*. Oxford: Peter Lang 2015.
- Goll, Francesca, *Mapping Spaces. Reimagining East German Society in 1960s Fiction*. Oxford: Peter Lang 2019.
- Greiner, Bernhard, *Die Literatur der Arbeitswelt in der DDR*. Heidelberg: Quelle und Meier 1974.
- Hentschel, Herbert; Schönfeld, Herbert; Riedel, Helmut; Mank, Walter, *Das Erz des Lebens und der Literatur. Wismut-Kollegen schreiben an Werner Bräunig zum „Rummelplatz“*. In: *Neues Deutschland* 7.12.1965.
- Karsunke, Yaak, „Werner Bräunigs Roman *Rummelplatz*, in der DDR verboten, erscheint erstmals vollständig. Das Buch wird mit großer Spannung erwartet“. In: *Frankfurter Rundschau* 17.3.2007.
- Kaufmann, Ulrich; Meusinger, Annette; Stadel, Helmut (Hrsg.), *Verbannt und Verkannt. Studien und Porträts*. Jena: Saale Verlag 1992.
- Korall, Harald, „Der Fall W.B. Späte Bilder zu einer Legende“. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft Berlin und Mainz e. V.*, 15 (2006), 170–188.
- Langner, Beatrix, „Die ungeteilte Wahrheit sagen“. In: *Neue Zürcher Zeitung* 29.5.2007.
- Lefebvre, Henri, *La production de l’espace*. Paris: Editions Anthropos 1974.
- Lohse, Karen, *Schattenwelten. Romantische Montan-Diskurse als Medien der Reflexion über Arbeit in der DDR(-Literatur)*. Hilbig, Fühmann, Bräunig. Marburg: Tectum 2011.
- Lokatis, Siegfried, „Der Rummel um *Rummelplatz*“. In: Simone Barck, Martina Langermann, Siegfried Lokatis (Hrsg.), „*Jedes Buch ein Abenteuer*“.

Zensur-System und literarische Öffentlichkeiten in der DDR bis Ende der sechziger Jahre. Berlin: de Gruyter 1997, 319–331.

Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman.* Mit einem Nachwort von Heinz Czechowski und Illustrationen von Dieter Goltzsche. Berlin: Der Morgen 1986.

Spreckelsen, Tilman, „Es geschah in der DDR“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 21.3.2007.

Straub, Martin, „Rummelplatz und das 11. Plenum 1965. Zu Werner Bräunigs Romanfragment“. In: Ulrich Kaufmann, Annette Meusinger, Helmut Stadeler (Hrsg.), *Verbannt und Verkannt. Studien und Porträts.* Jena: Saale Verlag 1992, 75–83.

Suckert, Wolfgang, „Zu Tage gefördert. In der DDR verboten, 2007 gefeiert. Werner Bräunigs Roman *Rummelplatz*“. In: *Thüringer Allgemeine* 1./2.5.2007.

Wolf, Christa, *Der geteilte Himmel.* Halle: Mitteldeutscher Verlag, 1964.

Alles hohl da unten? Über Bergbau und Literatur

1. „alles hohl da unten“?

Eine poetologische Selbstverortung am Abgrund (des Seins, der Welt o.a.) ist nichts Ungewöhnliches. Dies jedoch mit Hilfe der „Akustik des Abgrunds“ zu tun, wie dies Lutz Seiler in seiner Dankesrede nach Erhalt des Georg-Büchner-Preises 2023 getan hat, ist im novellentheoretischen Sinne unerhört: „Alles hohl da unten“ zitiert er Woyzeck, der zu Beginn von Büchners Stück aufstampft: „Es ist ein Geräusch, das ihn einschließt, es ist überall, hinter ihm, unter ihm, es kommt aus der Tiefe“.¹ Die unerhörte Begebenheit, auf die Seiler sich dann bezieht, geschah in seiner Kindheit,

nachdem das Wasser aus dem Tümpel vor unserem Haus plötzlich weggesackt war und gemunkelt wurde, ‚die Wismut‘, jenes mythenumrankte Synonym für den geheimen Staat im Staate, hätte damit begonnen, unser Dorf zu untergraben. Ich erinnere mich an das eigenartige Gefühl unter den Sohlen, wenn ich daran dachte, auf ‚dünnem Boden‘ zu gehen – ein Schauer, der ins Mark fuhr, zugleich war es beinahe ein Schweben, das den Körper lustvoll durchzog, vom Scheitel bis zur Sohle. ‚Alles hohl da unten.‘ Unsichtbar, in der Tiefe war der Raum, der fortan vor unseren Augen herausgeschleudert wurde und wuchs zum Abraum, zur Haldenlandschaft.²

Seilers mit allen Sinnen erfahrbare Erzählungsreichtum, der sich den landschaftlichen und psychosozialen Folgen des Bergbaus im ost-

1 Lutz Seiler, „Das Radiummohr oder eine Geschichte der Geringsten“, Dankrede zum Georg-Büchner-Preis 2023. <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/lutz-seiler/dankrede>. (Abrufdatum 16.1.2025).

2 Seiler, „Das Radiummohr“.

deutschen Gebiet nach 1945 verdankt, wurde nicht nur vom Laudator Lothar Müller, sondern seit Jahren von der Literaturkritik in höchsten Tönen gelobt, der Autor mit unzähligen Auszeichnungen geehrt. In einer der Literatur nicht immer günstigen Debatte ist dies bemerkenswert. Ein paar Jahre zuvor hatte es harsche Kritik an der Gegenwartsliteratur im Allgemeinen gegeben, die diese schlicht für tot erklärte; sie sei, so Oliver Jungen 2018 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, und das macht das Zitat für unseren Kontext besonders interessant, „so tot wie Steinkohle“.³ Schuld an diesem Zustand sei einerseits die Subventionsmaschinerie, die stromlinienförmige, preiskriterienorientierte, „verschnarchte“ und „selbstbezügliche“ Literatur habe entstehen lassen, der andererseits dabei auch kein authentisch erlebter oder gar erarbeiteter Stoff zu Grunde liege. „Dass sich Schriftsteller auf eigene Verantwortung durchs Leben schlagen, wäre ein Anfang“. Kafka jedenfalls, so heißt es weiter, „hat es nicht geschadet“.⁴

2. Arbeit und Literatur: „Greif zur Feder Kumpel“

Der Auffassung, dass eine Verbindung von Arbeit und Literatur beiden Sphären und darüber hinaus auch noch Gesellschaft und Politik, zu Gute käme, war bereits der Kerngedanke bei der Propagierung des so genannten „Bitterfelder Wegs“, der Ende der 1940er Jahre das literarische Interesse am Bergbau besonders in der ehemaligen DDR förderte. Auf den Punkt gebracht wurde dies mit der sozialistischen Bitterfelder, wohl von Werner Bräunig stammenden Losung „Greif zur Feder, Kumpel“.⁵ Dieser lag die Aufforderung Walter Ulbrichts zu Grunde, Literaturschaffende, die so genannten „Kopfarbeiter“, sollten in die Produktionsstätten gehen und in ihren Werken den Arbeitsalltag dort, also auch im (Unter)Tagebau beschreiben. Was da verlangt wurde, ist der von Jungen in der *F.A.Z.* 60 Jahre später geforderten authentisch erlebten und erarbeiteten Literatur gar nicht so fern, sieht man von den Unterschieden der ideologischen Motivation ab.

3 Oliver Jungen, „Autorenförderung? Hungert Sie aus!“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30.4.2008, Nr. 101, 41.

4 Jungen, „Autorenförderung?“.

5 Susanne Stephan beschreibt, dass Bräunig zwar Autor des Manifests war, jedoch bestritt, auch die Losung erfunden zu haben. Vgl. Susanne Stephan, *Der Held und seine Heizung. Brennstoffe in der Literatur* (Matthes & Seitz 2023, 362).

Auch wenn sich in der ehemaligen DDR nicht alle Kopfarbeiter für die Handarbeit entscheiden wollten, so gingen Ende der 1950er Jahre doch einige Künstler in die Produktion und leiteten Arbeiter an, über ihre Arbeit zu schreiben und erlangten dadurch Einblicke in die Prozesse und Anregungen für ihr eigenes Schaffen. Eine von ihnen war Brigitte Reiman, die sich auf den „Bitterfelder Weg“ gemacht und einen Zirkel lesender Arbeiter geleitet hatte; in einem TV-Ausschnitt von damals berichtet sie von ihrem Plan, einen Roman über die Arbeit im VEB Gaskombinat Schwarze Pumpe (GSP) zu schreiben.⁶ In ihrer die „Ankunftsliteratur“⁷ begründenden, mit dem Kunstpreis des Freien Deutschen Gewerkschaftsbundes ausgezeichneten Erzählung *Ankunft im Alltag* (1961) erzählt Reimann von einem freiwilligen Jahr dreier Abiturienten, die im GSP, der „modernsten Brikettbude von ganz Europa“,⁸ arbeiten. Ihnen gelingt das Sicheinrichten in der Arbeitswelt und damit der real-sozialistische Umerziehungsprozess, was diese Art von Literatur „zumindest partiell, auf die Tradition des Bildungs- und Entwicklungsromans zurück[greifen]“⁹ lässt und damit in literarhistorische Tradition stellt. Aber nicht nur Intellektuelle und Schriftsteller sollten in die Fabriken gehen, sondern umgekehrt sollten auch Arbeiter, darunter bergmannssprachlich „Kumpel“, schreiberisch tätig werden, die Arbeit und ihre Fortschritte dokumentieren und dadurch Literatur, Arbeitsprozess und öffentliches Leben miteinander verbinden. So entstanden Zirkel schreibender Arbeiter, die u.a. so genannte Brigadetagebücher verfassten.¹⁰

6 Brigitte Reimann, „Unter Arbeitern. Brigitte Reimann auf dem ‚Bitterfelder Weg‘“ 30.6.1962. <https://www.mdr.de/geschichte/stoeborn/damals/video106712.html>. (Abrufdatum 2.1.2025).

7 Matthias Aumüller, „Ankunftsliteratur – Explikation eines literarhistorischen Begriffs“. In: *Wirkendes Wort* 61, H. 2 (2011), 293–311.

8 Brigitte Reimann, *Ankunft im Alltag* (Neues Leben 1962, 226).

9 Wolfgang Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe (Kiepenheuer 1996, 145f.).

10 Vgl. Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte*, 124–131; Sarah Hofmann, Maria Ionova, „War das Arbeit?‘ Kultur und Arbeit in Fühmanns Bergwerk-Projekt und den Wismut-Brigadetagebüchern“. In: *Strahlungen. Literatur um die Wismut*, hrsg. von Wolfram Ette, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers (Königshausen und Neumann 2012, 49–59).

3. Literatur um die Wismut: „Schreiben ist wie Bergmannsarbeit“

Aus einer Arbeiterfamilie stammte auch Werner Bräunig. Nach 1945 verdiente er sich sein Geld mit Schwarzmarktgeschäften und begann eine Schlosserlehre, 1953 arbeitete er als Fördermann und Radiometrist bei der SDAG Wismut, später im VEB Papier und Kartonwerk in Niederschlema, bis 1958 als Heizer. Ein Jahr zuvor war er in die Arbeitsgemeinschaft Junger Autoren der Wismut AG aufgenommen worden und studierte und arbeitete daraufhin am Literaturinstitut Johannes R. Becher. In seiner Zeit bei der Wismut AG sollte er das Gestein auf seinen Radongehalt prüfen und herausfinden, ob sich darin Uranpecherz befand, das als Rohstoff für Energie und Waffenproduktion hoch im Kurs stand. Werner Bräunig zählte zu denjenigen, die zu Beginn von der sozialistischen Atomeuphorie erfasst waren und das neue „Wundererz“ als „Erz des [sozialistischen] Lebens“ feierten, das als „SONNE URAN!“ „aus der Erde [bricht]“. Während die „Spießer“ die mit dem Uranabbau eingehende Verschandelung der Landschaft „[be]jammern“, vergleicht er das Erz erneut mit der „Strahlende[n] Sonne, entrissen der Nacht“, das „die Erde verändern [soll]“. Die bedichtete Utopie eines besseren Lebens gipfelt in den Zeilen: „Erz des Lebens / brenne der Welt / vom Rücken den Rheumatismus. / Vorwärts, Genossen! / Zur Sonnenschlacht! Glück auf / dem SOZIALISMUS!“.¹¹

Auch wenn Bräunig nur für kurze Zeit im Jahr 1953 für die Wismut AG tätig war, wo er als Radiometrist „den Schlüsselrohstoff der neuen Zeit mit dem Geigerzähler aufgespürt hatte“,¹² so war diese Zeit Anstoß für sein literarisches folgenreiches Großprojekt, den Roman *Rummelplatz*. Dieser, der ursprünglich *Der eiserne Vorhang* hätte heißen sollen, spielt zu großen Teilen in dem Uranbergwerk des Erzgebirges; der Erzähler ist zunächst auch von der Uran-Euphorie, ja sogar Mystik in friedlicher Absicht geprägt. Bräunigs Beschreibung der Arbeitsproduktion ist allerdings keine sozialistische Beschönigung und Heldenstilisierung, sondern nun doch eine nüchtern-realistische Darstellung der problematischen, da rückständigen Ar-

11 Werner Bräunig, zit. nach Michael Ostheimer, „Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden“. In: *Strahlungen*, 8–32: 19.

12 Stephan, *Der Held und seine Heizung*, 370.

beitsbedingungen, der Auswirkungen auf die Landschaft und der gesellschaftlichen Spaltung der Nachkriegsgeneration, in der die mentalen Strukturen von vor 1945 fortwirkten und in der Gleichgültigkeit gegenüber den nationalsozialistischen Verbrechen verbreitet war. Nach Erscheinen der ersten beiden Kapitel des Romans in der Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* wurde der Text scharf kritisiert; an Bräunigs Romanprojekt wurde im Rahmen des so genannten Kahlschlag-Plenums der SED ein Exempel statuiert, der Autor abgestraft. Der als Entwicklungsroman angelegte, den Ost-West-Konflikt reflektierende *Rummelpplatz* war kein Beispiel der gewünschten Ankunfts-, Aufbau- oder Produktionsliteratur.¹³ Vielmehr wurde er als systemkritische, die Jugend gefährdende Schrift eingeordnet und verboten.

Rückblickend war der Roman zunächst also ein „Dokument unterdrückter literarischer Chancen“, erwies sich bei dessen Erscheinen im Jahr 2007, also 42 Jahre später, dann aber als „ein [...] – nachge-reichte[s] – Meisterwerk der DDR-Literatur“,¹⁴ was sich nicht zuletzt seinem mehrschichtigem Realismuskonzept verdankt. Dieses ist, so lässt Ostheimer, auf drei Gestaltungsprinzipien angelegt: Zu unterscheiden sei der „abstrakt-funktionalistische [...] Zugang, der auf die Mittel der Anthropomorphisierung der Natur und der Typisierung der Arbeitstätigkeit zurückgreift“, von einem „moralisch-existentielle [...] Zugang, der phänomenologischen Beschreibung mit soziologisch-philosophischem Urteil verbindet“ sowie einem „individuellen, [der] die emotionale Intensität und Entgrenzung des Subjekts durch psychologisierende Introspektion aufhebt“.¹⁵ Für den vorliegenden Aufsatz hervorzuheben ist aber die von Bräunig selbst herausgestellte Doppelrolle als Arbeiter und Künstler bzw. als Bergmann und Dichter, die er im Rahmen des „Bitterfelder Wegs“ propagiert hatte:

Schreiben ist wie Bergmannsarbeit. Tief in die Stollen des Lebens eindringen muß der Schriftsteller; im geringsten Querschlag schürfen und dabei das Ganze nicht aus dem Auge verlieren, zutage fördern, was verborgen keimt. [...] Es ist noch nicht lange her, da ich

13 Vgl. Emmerich, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, 136–152.

14 Ostheimer, „Wismut-Literatur“, 10.

15 Ostheimer, „Wismut-Literatur“, 12f.

noch täglich in die Grube einfuhr und mit dem Geigerzähler der Pechblende nachkroch.¹⁶

Alle drei Zugänge, der abstrakt-funktionalistische, der moralisch-existentielle und der individuelle greifen in Bräunigs Werk ineinander und kulminieren dabei im Poetologischen, aus dem sich laut Ostheimer folgende „poetologische Imperative ableiten“ lassen:

1. Der Schriftsteller hat seinen Stoff aus dem Leben zu schöpfen, tief in dasselbe eindringend wie der Bergmann in den Stollen. 2. Der Schriftsteller muss nach dem Besonderen Ausschau halten, ohne das Allgemeine dabei aus dem Blick zu verlieren. 3. Der Schriftsteller hat das im Verborgenen Keimende zu entbergen, hat also, indem er mit ausgezeichnetem, gleichsam prophetischen Sinn das – so legt es die organologische Metaphorik nahe – Zukunftsträchtige ans Licht der Öffentlichkeit bringt, eine aufklärerische Mission zu erfüllen.¹⁷

Während sich der erste Imperativ mit dem „Bitterfelder Weg“ (und auch Jungens Forderung) deckt, der zweite ein recht abstrakt gehaltener poetologischer Allgemeinplatz ist, so enthält der dritte eine interessante metapoetologische Implikation, die m. E. einer tieferen Ausleuchtung bedarf: Denn das im Verborgenen Keimende, wie oft, nur auf die Zukunft zu beziehen, scheint mir ebenso zu kurz zu greifen wie den Stoff nur aus dem (gegenwärtigen) Leben zu schöpfen. Denn das Besondere dieser seismographischen, an der Oberfläche realistischen Poetik beruht auf der darunter weiter „verborgen keim[enden]“, genauer gesagt: der romantischen Tradition.¹⁸

16 Werner Bräunig, *Ein Kranich am Himmel. Unbekanntes und Bekanntes* (Mitteldeutscher 1981, 355).

17 Ostheimer, „Wismut-Literatur“, 12–13.

18 Tobias Bulang hat sich in seinem Beitrag in vorliegendem Band für Franz Fühmanns *Berg*-Werk näher angesehen, und dessen Anliegen noch weiter, geradezu universalpoetisch gefasst: Fühmanns Poetik reiche tief hinab in die Geschichte (von der „Montanistik“, „Erd- und Naturgeschichte“, „Gesellschaftsgeschichte“ bis zur „Literaturgeschichte“) und damit auch immer „in die Tiefe der Seele“. Vgl. *supra* Tobias Bulang, „Im Bergwerk der Texte. Franz Fühmanns Ausdifferenzierung einer poetischen Daseinsmetapher“.

4. Berg und Werk: „Die Grube“ als „Ort der Wahrheit“

Im fünften Kapitel von Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* gerät der Held in einem Wirtshaus an einen alten bescheidenen, aus Böhmen stammenden Bergmann, den die Leute „einen Schatzgräber“¹⁹ nannten. Seinen Beruf, der, folgt man seiner Schilderung, einer Berufung gleich zu kommen scheint, vergleicht er mit dem eines Künstlers: Ihm ist sein Beruf keine Arbeit, sondern die „edle Kunst des Bergbaus“,²⁰ die ihm heilig zu sein scheint, denn sie müsse „von Gott gesegnet werden“.²¹ Immer wieder wird implizit, aber offensichtlich das Dasein des Bergmanns mit dem des Dichters verglichen. Und als Heinrich in seiner Begleitung in das Innere des nahegelegenen Bergs geht, treffen sie dort auf einen belesenen, an Künsten interessierten, im Erdinneren beheimateten Eremiten, der ihnen von der Bedeutung von Geschichte und Tradition spricht: Es scheint ihm, „als wenn ein Geschichtsschreiber notwendig auch ein Dichter sein müsste“, da in der Dichtung der „geheimnisvolle Geist des Lebens“, ja „die Wahrheit“ stecke.²² Als Heinrich schließlich mit den Büchern eine Weile allein ist, während die anderen eine Nachbarhöhle aufsuchen, blättert er in einem Werk, das in einer fremden Sprache geschrieben ist, auf dessen Illustrationen er sich und sein Leben wiedererkennt. „Die letzten Bilder waren dunkel und unverständlich“.²³ Auch wenn Heinrich nicht selbst zum Bergmann wird, so dringt auch er – auch im Inneren des Berges im weitesten Sinne auf der Suche nach der blauen Blume – in der Eremitenhöhle in die Bildwelt seines eigenen Lebens ein und versucht, im Verborgenen das Eigene zu erkennen. Durch die Spiegelung des „Kunstwerk[s] im Kunstwerk“, also „[d]urch die Konfrontierung des Helden mit der Konzeption des Romans“, so Wolfgang Frühwald in seinem Nachwort der Ausgabe, „drängt der Dichter die Darstellung des Gesamtgeschehens [...] in den zerbrechlichen Zu-

19 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Textrevision und Nachwort von Wolfgang Frühwald (Philipp Reclam Junior 1965, 62).

20 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 70.

21 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 68.

22 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 85f.

23 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 92.

stand der Eigenständigkeit und ermöglicht es, ein Inneres gleichsam von außen zu betrachten.“²⁴

Als der Einsiedler das Buch in Heinrichs Händen sieht, erinnert er sich, dass es in diesem um das „wunderbare[...] Schicksal eines Dichters“ geht und darin „die Dichtung in ihren mannigfachen Verhältnissen dargestellt und gepriesen wird“.²⁵ Heinrich, der sich in dem geheimnisvollen Buch wiedererkennt, obwohl der Weg noch im Dunklen liegt, erfährt an dieser Schlüsselstelle den engen Zusammenhang zwischen Bergmannsarbeit und Schreiben,²⁶ zwischen Berg und Werk. Wie viele Jahre später etwa auch Franz Fühmann um der Wahrheit willen immer wieder in den Berg einfährt,²⁷ allerdings nicht im Sinne des „Bitterfelder Wegs“, sondern vielmehr auf dem geheimnisvollen Weg zur Selbsterkenntnis,²⁸ so auch Heinrich. „Immer nach Hause“²⁹ lautet die Antwort des Mädchens Cyane im unvollendet gebliebenen zweiten Teil des *Ofterdingen* „Die Erfüllung“ auf Heinrichs Frage, wo sie denn hingingen. Cyane erzählt ihm daraufhin, wie schon das ominöse Buch im Berg, seine eigene Geschichte. Zuletzt kehrt Heinrich mit Cyanes Hilfe, wie man den Aufzeichnungen Tiecks entnehmen kann, in den Berg zurück und findet dort die blaue Blume. Auch Heinrich ist also auf dem Weg zur (dichterischen) Erkenntnis in den Berg eingedrungen, um herauszufinden bzw. zutage

24 Wolfgang Frühwald, „Nachwort“. In: Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 239.

25 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 93.

26 Zum Zusammenhang von Arbeit und Kultur bzw. Literatur stellen Hofmann und Ionova folgende Thesen anhand von Fühmann und den Brigadetagebüchern auf: „These I: Der sozialistische Künstler soll den Anspruch haben, Literatur und Kunst für den (Berg-)Arbeiter zu produzieren. Kunst als reiner Selbstzweck ist im sozialistischen System und in der Welt der (Wismut-)Arbeiter nutzlos und obsolet. [...] These 2: Sowohl bei Franz Fühmann als auch in den Brigadetagebüchern der Wismut kommt das Selbstverständnis von Arbeit und Kultur deutlich zum Ausdruck. In beiden Textgrundlagen wird Kultur als Arbeit anerkannt. [...] These 3: Entgegen dem Realismus-Konzept von Georg Lukács (laut dem das Gesetzmäßige der Wirklichkeit im Lichte des Besonderen widerzuspiegeln sei), das im Zentrum des sozialistischen Kunstbegriffes stand, sieht Fühmann ein, dass diese Form des Realismus in der Literatur unerreichbar ist“. Vgl. Hofmann, Ionova, „War das Arbeit?‘ Kultur und Arbeit in Fühmanns Bergwerk-Projekt und den Wismut-Brigadetagebüchern“. In: *Strahlungen*, 121–125.

27 Vgl. Fühmann 1993, 33. Dort heißt es: „Die Grube war der Ort der Wahrheit“.

28 Vgl. den Beitrag von Tobias Bulang „Im Bergwerk der Texte. Franz Fühmanns Ausdifferenzierung einer poetischen Daseinsmetapher“ in diesem Band.

29 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 166.

zu fördern, was dort verborgen keimt – und er kommt laut Tiecks Erinnerungen auch an sein Ziel: er pflückt die blaue Blume.³⁰ Auch im Uranbergwerk wird nach etwas Geheimnisvollen gesucht; die Suche „mit dem Geigerzähler“ gilt, hier noch einmal das Zitat von Werner Bräunig, „der Pechblende“.³¹

5. Die schwarze Blume der DDR: die Pechblende

Noch einige Jahre vor dem „Bitterfelder Weg“, kurz nach Ende des Zweiten Weltkriegs, bemerkte Gottfried Benn in der Novelle *Der Ptolemäer* „zwischen getrennten Ständen und Berufsgruppen Annäherungen in der Unterhaltung, die Not nivellierte alle, die Zukunft beschäftigte uns gleichermaßen“.³² In seinem ptolemäischen Ich-Erzähler, dem Betreiber eines Schönheitssalons, verschmelzen Hand- und Kopfarbeit: „Während er sein Doppelleben führt und Geschäfte und Gedanken gleichzeitig pflegt, arrangiert er diese Gedanken in einer Rhapsodie von Bildern“,³³ in der „absoluten Prosa“. Im zweiten Teil der Novelle *Der Glasbläser* zitiert er aus einem Gespräch mit einem „grandseigneurale[n] Globetrotter“, der die politische Weltlage als desaströs schildert und dabei auch auf die zwanghafte, politisch motivierte Suche nach Uran zu sprechen kommt: „Eine Welt aus Zwang, diese ganze politische Welt, heute eine ganze Welt im Zwang der Wünschelrute von der Antarktis bis zum Erzgebirge: Uran, Pechblende, Isotop 235! Weithinabreichende Neurose!“³⁴ In wenigen Stichworten skizziert er den Uranrausch, dem die Welt verfallen war und den Zwang der Menschen, die Uranvorkommen mit Hilfe einer Wünschelrute aufzuspüren, nutzt man doch das Uranisotop 235 in Atomkraftwerken zur Energiegewinnung.

30 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, 217.

31 Bräunig, *Ein Kranich am Himmel. Unbekanntes und Bekanntes*, 355.

32 Gottfried Benn, *Der Ptolemäer. Berliner Novelle 1947*. In: *Gottfried Benn. Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn, hrsg. von Gerhard Schuster. Band V, *Prosa 3* (Klett-Cotta 1991, 8–55: 29).

33 Amelia Valtolina, *Der Ptolemäer. Berliner Novelle 1947. (1947/1949)*. In: *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Christian M. Hanna und Friederike Reents (Metzler 2016, 154–158: 156).

34 Benn, *Der Ptolemäer Berliner Novelle 1947*, 30.

Betrachten wir das Wort „Pechblende“ genauer, so ist dies ein Kompositum, wie es Benn durchaus auch im Rahmen der von ihm perfektionierten Montage- bzw. Wortverbindungstechnik hätte erfinden haben können, faszinierte ihn doch die Zusammenstellung zweier per se schon semantisch aufgeladenen Substantive zum Zwecke der verdichtenden Potenzierung des ihnen dadurch zugeschriebenen Rauschs.³⁵ Im Wort „Pech“ schwingt nicht nur der zähflüssige Aggregatzustand eines Rückstands von bestimmten Destillationsprozessen mit, sondern auch die negativen Konnotationen, die demjenigen anhaften, der am Pech haften bleibt. Das Wort „Blende“ bedeutet nicht nur eine optische Vorrichtung, die den Querschnitt von Strahlenbündeln begrenzt, sondern als Verb (blenden) auch die täuschende Beeinträchtigung der Wahrnehmung. Der aus dem Bergbau stammenden Wortverbindung bzw. deren Sprachmaterial entfaltet bis heute offenbar eine starke Anziehungskraft, weshalb sich Künstler wie die Fotografin Susanne Kriemann oder der Dichter Lutz Seiler mit der doppelbödigen Strahlkraft des Wortes in ihrem Werk auseinandergesetzt haben. *Pechblende* heißt bei Kriemann ein ganzer Werkzyklus, der sich u.a. fotografisch mit der Unsichtbarkeit von Radioaktivität, aber auch mit der gesundheitsschädlichen Geschichte des Uranbergbaus beschäftigt.³⁶ Während die fotografisch arbeitende Künstlerin auch auf die Blende als optische Vorrichtung Bezug nimmt, interessiert Lutz Seiler (auf den auch Kriemann sich bezieht) in Bennischer Tradition zu allererst das Sprachmaterial, indem er das Kompositum im Titel seines Gedichtbandes *pech & blende* (und des gleichnamigen Gedichts) zerlegt.³⁷

Auf die Pechblende kommt Seiler u.a. in seiner ersten Heidelberger Poetikvorlesung „Das Territorium der Müdigkeit“, wie auch in seiner Dankrede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-

35 Helmuth Kiesel, „Schreibweisen und Techniken“. In: *Benn Handbuch*, hrsg. von Christian M. Hanna und Friederike Reents (Metzler 2016, 286–294: 290–291).

36 Vgl. dazu u.a. Susanne Kriemann, *P(ech) B(lende)*. *Library for Radioactive Afterlife* (Spector Books, 2016), aber auch weitere Informationen auf der Homepage der Künstlerin: <https://susannekriemann.info/books/pech-blende-library-for-radioactive-afterlife/> sowie <https://scheringstiftung.de/en/projektraum/pechblende-kapitel-1/> (Abrufdatum 3.1.2025).

37 Lutz Seiler, *pech & blende*. *Gedichte* (Suhrkamp 2000, 36f.)

Preises „Radiummohr oder eine Geschichte der Geringsten“³⁸ zu sprechen, wenn über die Zeit nach 1945 in den ostdeutschen Gebieten schreibt:

Als sich die amerikanischen Besatzer 1945 aus Thüringen zurückzogen und im Gegenzug Berlin in Sektoren geteilt wurde, hatten sie etwas übersehen: Pechblende, schwarz und glänzend wie Kindspech lag das kryptokristalline Urangestein in der Erde, ihr schwerstes natürliches Element.³⁹

Der erste Fundort der Pechblende oder Uraninit, die geologisch oder mineralogisch gesprochene Typlokalität ist das Erzgebirge in Sachsen. Die Erstbeschreibung stammt aus dem Jahr 1590, in Petrus Albinus' *Meißnischer Land vnd Bergk Chronica*, mit dem Untertitel:

Jn welcher ein vollnstendige description des Landes, so zwischen der Elbe, Sala vnd Südödichen Behmischen gebirgen gelegen, So wol der dorinnen begriffenen auch anderer Bergwercken, sampt zugehörigen Metall vn[d] Metallar beschreibungen.⁴⁰

Bei Albinus wird das Vorkommen der „erdgewechse“ beschrieben, das erstmals als „schwartz oder Bechblende“ bezeichnet wird. Es handelt sich dabei um eine Bergmannsbezeichnung, denn Erze mit hohen Dichten sind den Bergleuten schon früh aufgefallen. Anders als etwa dem Chemiker Martin Heinrich Klaproth Ende des 18. Jahrhunderts (der es Uran oder Urnaum, später Uranerz nannte⁴¹) gelang es den Bergleuten jedoch nicht, das Metall aus dem Erz zu gewinnen, weshalb es den Namen Blende erhielt, da es den Bergmann täuschte oder eben blendete. Die zweifelsfreie Darstellung des Urans als Metall gelang erst 1841 dem französischen Chemiker Eugène Péligot. 1896 entdeckte dann der französische Physiker Antoine Henry Becquerel bei der Untersuchung von Uransalzen, dass sie auch im Dunkeln eine Fotoplatte schwärzen konnten, von ihnen also Strahlung

38 Seiler, „Das Radiummohr“.

39 Seiler, *Laubsäge und Scheinbrücke. Aus der Vorgeschichte des Schreibens* (Winter 2020, 13).

40 Petrus Albinus, *Meißnische Land vnd Berg-Chronica* (Bergen 1590).

41 Albinus, *Meißnische Land vnd Berg-Chronica*, 140.

ausgeht, was Marie Curie dazu motivierte, diese neu entdeckte Strahlung zum Thema ihrer Dissertation zu machen.⁴²

Und nach eben solchem spaltbaren Uran suchten in der DDR sowjetische Geologen, als die Amerikaner abgezogen waren. Ostthüringen wurde zum drittgrößten Uranabbaugebiet der Welt, beschäftigt wurde dort eine halbe Million Menschen. Die unter sowjetischer Kontrolle betriebene Wismut AG hatte tausende Arbeiter ins Erzgebirge gelockt und geholt. Man arbeitete dort in Schichten, wurde gut bezahlt, hatte kürzere Bestellzeiten für ein Auto und erhielt jeden Monat 4 Flaschen Schnaps, genannt „Kumpeltod“.⁴³

Anders als Bräunig war Seiler nicht selbst im Uranbergwerk beschäftigt, dafür war er noch zu jung. Das Gedicht *pech & blende* erzählt von dem dort arbeitenden Vater und dessen Familie, deren Leben, wie das der übrigen Bewohner dieser Gegend, von „Abwesenheit, Müdigkeit und Schwere“⁴⁴ gezeichnet war: Im Gedicht heißt es: „er hatte die halden bestiegen / die bergwelt gekannt, die raupenfahrt, das wasser, den schnaps“.⁴⁵ Die Kinder erleben sein Verhalten als auffällig, „wenn vater / nachts umherging und schrie / den knochen das weiss das waren die knochen / mit russischen ölen und erzen“. Des Vaters Unruhe und Geschrei erklären sie sich aus dem Ineinander, der Abhängigkeit von Körper und Stoff: „so sagten wir uns: er wittert das erz, es ist der knochen, ja“.⁴⁶ Ob nun der Schnapskonsum oder Radioaktivität oder beides die zunehmende Erkrankung des Vaters hervorruft, ist nicht entscheidend. Was bleibt, ist das Bild des Vaters, des „erfinder[s] des abraums“, der geschwächt, verstrahlt oder betrunken nicht mehr aufrecht von der Grube nach Hause laufen kann: „so rutschte er heimwärts“. Es liegt nahe, dass bei seiner Heimkehr auch der baldige Tod mitschwingt, denn die Kinder „hören

42 Vgl. zur Beschreibung und Benennung, zum Vorkommen, der Entdeckung, der Zusammensetzung und der Geschichte der Pechblende, / des Uraninits die entsprechende Seite auf der Homepage des „Stollentrolls“ Thomas Witzke: <https://tw.strahlen.org/typloc/uraninit.html>. (Abrufdatum 16.1.2025).

43 Seiler, *Laubsäge und Scheinbrücke*, 15.

44 Seiler, *Laubsäge und Scheinbrücke*, 15.

45 Seiler, *pech & blende*, 36.

46 Seiler, *pech & blende*, 36.

es ticken, es ist die uhr, es ist“ – hier nun die Verbindung von Suchgerät und Organ – „sein geiger zähler herz“. ⁴⁷

Die Uhr tickt, die Zeit läuft ab; zugleich aber hört man das Herz (noch) schlagen beziehungsweise den Geigerzähler ausschlagen. Erneut fällt die Zerlegung des Sprachmaterials auf: Während im Titel (von Band und Gedicht) noch das „&“-Zeichen die beiden Worte „Pech“ und „Blende“ verbindet, so sind nun die drei Nomen „Geiger“, „Zähler“ und „Herz“ (in „geiger zähler herz“) getrennt. Zerlegt könnte der „Geiger“ für Musik und Poesie, der „Zähler“ für Verwissenschaftlichung und das „Herz“ für Emotionalität und Liebe stehen. Und auch wenn sich der „Geigerzähler“ in seiner Begrifflichkeit ursprünglich nicht auf den musikalischen Bereich bezieht, sondern sich dem Namen seines Erfinders Hans Geiger verdankt, so könnte bei Seiler die musikalische Dimension gleichwohl mitschwingen. Schlüssiger scheint hier aber die mitzudenkende neologistische Verbindung von „Geigerzähler“ und „Herz“ zur Verdichtung zu führen: Die Suche nach dem blendenden oder auch strahlenden Stoff, nach der Pechblende, hat das Herz seines Trägers am Ende derart verseucht, dass es in der Suche nach dem radioaktiven Stoff zugleich ausschlagendes Instrument und aufgrund seiner eigenen Radioaktivität das damit Gesuchte geworden ist. Geigerzähler und Herz fallen mit dem Abbau des begehrten Stoffs, der Pechblende, zusammen. In diesem unglückseligen Zusammenfall ist der Träger des Herzens derart geblendet, dass er an den Folgen seiner Suche nach der Pechblende sterben wird, wie der sprichwörtlich gewordene Pechvogel auf dem mit Pech bestrichenen Ast gefangen und dann getötet wird.

Wie die Strahlen sich im Körper ablagern und dort weiter strahlen, davon berichtet Seiler erneut in seiner Poetikvorlesung, in der er die Hände seines im Uranbergwerk arbeitenden Großvaters beschreibt. Aufgrund ihrer Radioaktivität waren diese in der Lage, den Radioempfang zu stören. Er verstarb, wie viele der Kumpel, an der sogenannten „Schneeberger Krankheit“, oder früher auch „Bergsucht“, an einem durch Radioaktivität verursachten Lungenkrebs. ⁴⁸

47 Seiler, *pech & blende*, 36.

48 Vgl. Seiler, *Laubsäge und Scheinbrücke*, 15, 29.

6. „Uran strahlt. Leuchtet Uran?“ Strahlensensible Autorschaft

Auch der Titel des von Wolfram Ette, Michael Ostheimer und Jörg Pottbeckers herausgegebenen Sammelbandes zur „Literatur um die Wismut“ – *Strahlungen* – bezieht sich auf die Radioaktivität und ihre doppeldeutige Strahl- bzw. Anziehungskraft. Ob die Herausgeber dabei auch den gleichnamigen Titel von Ernst Jüngers Tagebüchern aus dem Zweiten Weltkrieg im Sinn hatten, darüber äußern sie sich nicht. Jünger hatte mit Strahlungen die Ausstrahlungen, Einflüsse, aber auch bestimmte Ereignisse, Ideen oder Stimmungen gemeint, die einen Autor beim Schreiben prägen. Schon bei ihm ging es, entsprechend seiner typischerweise symbolisch geprägten Sprache, um unsichtbare Wirkungen bestimmter Kräfte. Evoziert werden dabei physikalische wie auch geistige Dimensionen. Von „Hintergrundstrahlung“ spricht Ette in seinem Beitrag über die vom Uranbergbau geprägten Landschaftsbilder der ostdeutschen Dichterin Angela Krauß,⁴⁹ die den Erinnerungsraum ihrer Werke grundieren: „Das pulsierende Zentrum der Erinnerungslandschaft ist die radioaktive Strahlung“,⁵⁰ was für Seilers Landschaften gleichermaßen gilt: „Die Uranhalden, ihr aschgrauer Auswurf, die dünne Birkenbehaarung am Fuß dieser Berge gehörten zum Horizont meiner Kindheit [...]. Wenn ich pendelnd über dem Gatter lag, das sich nach hinten hinaus zu den Feldern öffnete, stieg ihr Horizont in meine Träume“⁵¹ – und dabei stets die von tranceartiger Müdigkeit und Schwere geprägten Wahrnehmungszustände, die für ihn immer auch etwas Magisches haben, ihn zeichnen und auszeichnen.⁵²

49 Wolfram Ette, „Radioaktive Erinnerungslandschaft. Zu Angela Krauß, *Der Dienst*“. In: *Strahlungen*, 128–137: 128.

50 Ette, „Zur Darstellung der Idee des Neuen Menschen in Werner Bräunigs *Rummelplatz*“. In: *Strahlungen*, 135.

51 In der ersten Heidelberger Poetikvorlesung gibt es noch eine leicht variierte, etwas weniger verdichtete Version dieser Zeilen: Dort lauten sie: „Ein bizarres Gebirge begrenzte die Welt der müden Dörfer und prägte den Horizont meiner Kindheit: die Abraumhalden und Absetzanlagen, darunter die Erze, das Uran“, (Seiler, *Laubsäge und Scheinbrücke*, 13).

52 Zum Gezeichnetsein des lyrischen Ichs vgl. Seilers Gedicht *waldstadion traktor langenberg* aus dem Band *schrift für blinde riesen* (Suhrkamp 2021, 12): „seit dem sturz trag ich das mal / der aschenbahn in meiner hand“, das sich als „ein radioaktives Mal“ entpuppt. Vgl. Stephan, *Der Held und seine Heizung*, 367.

Doppelt konnotiert ist die Strahlkraft auch in Krauß' Erzählung *Der Dienst*, in der ebenfalls mehrere Zeitschichten erinnert werden: vor, während und nach dem Uranbergbau. Davor war die Zeit der beliebten Radiumbäder, aber auch der Radiumzubereitungen aller Art.⁵³ Die Bäder wurden aufgesucht, um „die drückende Last des Alters und der Schwächezustände aller Art“⁵⁴ zu lindern, daneben gab es Nützliches bis Wundersames wie radioaktive Zahnpasten, Hörhilfen (genannt „Hörium“), radioaktives Haarwasser und Verjüngung versprechende, radioaktive Schokolade.⁵⁵ Neben den scheinbar stärkenden Bädern und Produkten wurde aber auch die radioaktive Hintergrundstrahlung „als Ingrediens der traditionellen starken Gläubigkeit des Erzgebirges“⁵⁶ wirksam, was sich besonders an der Großelterngeneration zeigt. Aber in den Texten stehen trotz oder vielleicht auch wegen deren anfänglichen Begeisterung über die energetische Wirkung am Ende Fragezeichen, die eine Unsicherheit über die buchstäbliche Doppelbödigkeit ihrer Existenz, über doppeldeutige Strahlkraft ausdrücken: „Uran strahlt. Leuchtet Uran?“ fragt Krauß in ihrer „Frankfurter Poetikvorlesung“.⁵⁷ Und Seiler leiht sich im Rahmen seiner Büchner-Preis-Rede die Stimme von Woyzek und damit dessen Frage „Was spricht da unten?“ – eine Stelle, die in der Fassung, die Seiler als Lehrling des Bauwesens im Osten gelesen hatte, noch enthalten war, in der heutigen Ausgabe aber getilgt ist.⁵⁸

Auch wenn die Landschaften untergraben, die Dörfer geschleift und die Ressourcen abgeräumt wurden, also am Ende „alles hohl da unten“ ist, so spricht auch aus diesen (Un)Tiefen die Stimme der Dichtung. Die Frage, was da unten spricht, ist weitaus offener und vielversprechender, auch unheimlicher, als schlussendlich die Konstatierung, da unten sei alles hohl – oder so „tot wie Steinkohle“.⁵⁹ Der Vergleich vermeintlich selbstbezogener Gegenwartsliteratur mit toter

53 Vgl. Seiler, *Laubsäge und Scheinbrücke*, 13–16.

54 Angela Krauß, *Der Dienst* (Suhrkamp 1990, 24).

55 Vgl. Seiler, *Laubsäge und Scheinbrücke*, 14.

56 Vgl. Stephan, *Der Held und seine Heizung*, 366.

57 Angela Krauß, *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen* (Suhrkamp 2004, 14).

58 Seiler, „Das Radiumohr oder eine Geschichte der Geringsten“.

59 Jungen, „Autorenförderung?“.

Steinkohle ist auch insofern missglückt, da, einmal zu Tage gefördert, die Steinkohle durchaus in der Lage ist, Energien freizusetzen.

In ihrem Werk *Der Held und seine Heizung. Brennstoffe der Literatur* (2023) hat Susanne Stephan Angela Krauß, Lutz Seiler und Werner Bräunig als Vertreter radiometristischer, man könnte auch sagen: ‚strahlensensibler‘ Autorschaft bezeichnet.⁶⁰ Die Strahlensensibilität ist ihnen dank ihrer Suche nach der Pechblende – auch derer ihrer Väter und Großvater – zugewachsen. Stephan hat das letzte Kapitel ihres Buches „Die blaue Blume in der Asche“⁶¹ genannt. Die Blumenevokation bezieht sich bei ihr auf Wolfgang Hilbigs Rezeption der Romantik, insbesondere von Novalis.⁶² Aber auch bei den Radiometristen geht es um eine Suche, allerdings eine zurückliegende, nämlich die nach der schwarzen Blume der DDR, der Pechblende. Und genau darin liegt die enge Verbindung zwischen Hand- und Kopfarbeit, zwischen Berg und Werk, so aus- und abgeräumt, so hohl und geschleift der Berg dabei auch sein mag. Und auch die Romantik hatte schon ihren Detektor, ihre *Wünschelruthe* (1838), wie der poetologische Vierzeiler von Joseph von Eichendorff lautet: „Schläft ein Lied in allen Dingen / Die da träumen fort und fort, / Und die Welt hebt an zu singen / Triffst Du nur das Zauberwort“.⁶³ So hat auch die Suche nach der schwarzen Blume im Berg und damit nach dem Zauberwort „Pechblende“ neue blaue Blumen, vibrierende literarische Werke hervorgebracht. Alles hohl da unten? Hohl vielleicht, aber weder stumm noch tot.

Literaturverzeichnis

- Agde, Günter (Hrsg.), *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Berlin: Aufbau Taschenbuch 1991.
- Aumüller, Matthias, „Ankunftsliteratur – Explikation eines literarhistorischen Begriffs“. In: *Wirkendes Wort* 61, H. 2 (2011), 293–311.
- Benn, Gottfried, *Der Ptolemäer. Berliner Novelle 1947*. In: Gottfried Benn, *Sämtliche Werke*. Stuttgarter Ausgabe in Verbindung mit Ilse Benn.

60 Vgl. Stephan, *Der Held und seine Heizung*, 359–370.

61 Stephan, *Der Held und seine Heizung*, 357–393.

62 Stephan, *Der Held und seine Heizung*, 371–384.

63 Vgl. Joseph Freiherr von Eichendorff, *Werke*. Bd. 1: *Gedichte, Versepen*, hrsg. von Hartwig Schultz (Deutscher Klassiker 1987, 328).

- Hrsg. von Gerhard Schuster. Band V, *Prosa 3*. Stuttgart: Klett-Cotta 1991, 8–55.
- Bräunig, Werner, *Ein Kranich am Himmel. Unbekanntes und Bekanntes*. Halle, Leipzig: Mitteldeutscher 1981.
- Eichendorff, Joseph Freiherr von, *Werke*. Bd. 1: *Gedichte, Versepen*. Hrsg. von Hartwig Schultz. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker 1987.
- Emmerich, Wolfgang, *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe, Leipzig: Kiepenheuer 1996.
- Ette, Wolfram, „Zur Darstellung der Idee des Neuen Menschen in Werner Bräunigs *Rummelplatz*“. In: *Strahlungen. Literatur um die Wismut*. Hrsg. von Wolfram Ette, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012, 49–59.
- Ette, Wolfram: „Radioaktive Erinnerungslandschaft. Zu Angela Krauß, *Der Dienst*“. In: *Strahlungen. Literatur um die Wismut*. Hrsg. von Wolfram Ette, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012, 128–139.
- Fühmann, Franz: *Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Ingrid Priegnitz. Rostock: Hinstorff 21993.
- Hofmann, Sarah, Ionova, Maria, „‘War das Arbeit?’ Kultur und Arbeit in Fühmanns Bergwerk-Projekt und den Wismut-Brigadetagebüchern“. In: *Strahlungen. Literatur um die Wismut*. Hrsg. von Wolfram Ette, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012, 96–127.
- Jungen, Oliver, „Autorenförderung? Hungert Sie aus!“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30.4.2008, Nr. 101, 41.
- Kiesel, Helmuth, „Schreibweisen und Techniken“. In: *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna, Friederike Reents. Stuttgart: Metzler 2016, 286–294.
- Krauß, Angela, *Der Dienst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Krauß, Angela, *Die Gesamtliebe und die Einzelliebe. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt am M.: Suhrkamp 2004.
- Kriemann, Susanne, *P(ech) B(lende). Library for Radioactive Afterlife*. Leipzig: Spector Books 2016.
- Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Textrevision und Nachwort von Wolfgang Frühwald. Stuttgart: Philipp Reclam Junior 1965.
- Ostheimer, Michael, „Wismut-Literatur oder Von der Aufgabe der Heimat für den Weltfrieden“. In: *Strahlungen. Literatur um die Wismut*. Hrsg. von Wolfram Ette, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012, 8–32.
- Petrus, Albinus, *Meißnische Land vnd Berg-Chronica*. Dresden: Bergen 1590.

- Pottbeckers, Jörg, „Die Wismut als Gedächtnisort. Zu Werner Bräunigs *Rummelplatz*“. In: *Strahlungen. Literatur um die Wismut*. Hrsg. von Wolfram Ette, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2012, 33–48.
- Reimann, Brigitte, *Ankunft im Alltag*. Berlin: Neues Leben 1962.
- Reimann, Brigitte, „Unter Arbeitern. Brigitte Reimann auf dem „Bitterfelder Weg“ 30.6.1962. <https://www.mdr.de/geschichte/stoebern/damals/video/106712.html> (Abrufdatum 2.1.2025).
- Seiler, Lutz, *pech & blende. Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Seiler, Lutz, Gees, Marion, Ostheimer Michael, „Radioaktivität als literarischer Botenstoff“. In: *Strahlungen. Literatur um die Wismut*. Hrsg. von Wolfram Ette, Michael Ostheimer, Jörg Pottbeckers. Würzburg: Königshausen und Neumann 2012, 138–150.
- Seiler, Lutz, *Laubsäge und Scheinbrücke. Aus der Vorgeschichte des Schreibens*. Heidelberg: Winter 2020.
- Seiler, Lutz, *schrift für blinde riesen. Gedichte*. Berlin: Suhrkamp 2021.
- Seiler, Lutz, „Das Radiumohr oder eine Geschichte der Geringsten“. Dankrede zum Georg-Büchner-Preis2023. <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/lutz-seiler/dankrede>. (Abrufdatum 16.1.2025).
- Stephan, Susanne, *Der Held und seine Heizung. Brennstoffe in der Literatur*. Berlin: Matthes & Seitz 2023.
- Valtolina, Amelia, „Der Ptolemäer. Berliner Novelle 1947. (1947/1949)“. In: *Benn Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Christian M. Hanna, Friederike Reents. Stuttgart: Metzler 2016, 154–158.
- Witzke, Thomas, „Uraninit. Pechblende“. <https://tw.strahlen.org/typloc/uraninit.html>. (Abrufdatum 16.1.2025).

Zwischen Erdkunde und Emergenz.

Marcel Beyers *Erdkunde* als poetische Geophanie

Passé, non comme souvenir
ou idée, mais comme matière.

Francis Ponge, *La terre*

Eine alte Wahlverwandtschaft verbindet Schreiben und Bergbau. Wenn die Sprache im *Ackermann* des Johannes von Tepl die Herausforderungen der Tiefbohrung selbst übernimmt; und wenn sich Agricolas Bergmann ein Jahrhundert danach dessen bewusst wird, wie Bergbau auch eine Sondage im Verhältnis zwischen Sprache, Materie und Geschichte voraussetzt;¹ und wenn diese Erkenntnis ein paar Jahrhunderte später zur Voraussetzung einer Poetik wird, welche dem Dichter die Erkundung der Tiefe – symbolischer Tiefe der Seele, der Geschichte, der Erde – zuschreibt; und wenn das Nachleben vom Topos des Dichters als Bergmann durch Marcel Beyers Lektüre von Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt immer noch geistert;² so

-
- 1 Das Gespräch zwischen dem vermeintlichen Bergmann und den zwei Gelehrten im *Bermannus* ist hauptsächlich auch eine Sondage in die konkreten, im Erdboden versteckten Substanzen und Metalle: Das Suchen in der Tiefe der deutschen Sprache, damit die Bezeichnungen solcher Schätze deren materielle Beschaffenheit entsprechen konnten, schloss demgemäß auch eine Art Epistemologie *in statu nascendi* mit ein, welche die Beziehung zwischen Körper des Menschen und Körper der Erde, zwischen Geschichte und Sprachgeschichte summarisch hinterfragte. Als Beispiel dafür vgl. die Auseinandersetzung über die Äquivalenz zwischen dem deutschen Wort „Kies“ und dem entsprechenden Mineral, Georgius Agricola, *Bermannus oder über den Bergbau* (Froben 1530, 102).
- 2 „Kann sein, wir sind im Berg – oder in der Dichtung“, kommentiert Beyer über ein Zitat aus Fühmanns-Projekt, bevor er feststellt: „Der Bergbau und das Schreiben erscheinen als parallele Welten [...]“, Marcel Beyer, „Berggeschrei, Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt“. In: *die horen* Jg. 49, Nr. 216, 4. Quartal (2004), 97–114: 109.

stellt sich die Frage, ob diese Wahlverwandtschaft, mitsamt ihrer Symbolik, für die zeitgenössische Dichtung im Allgemeinen und für einen Dichter wie Beyer im Spezifischen weiterhin relevant ist, und ob die Tiefenzeit der Erde und deren Sedimente noch die Folie sein können, vor der sich eine Topologie des Gedächtnisses abzeichnet.

Tiefbohend ist die Sprache von Beyer eigentlich seit jeher – das Diktum Thomas Klings lässt keinen Zweifel daran: „[E]r exhumierte gern“, wobei die Wurzel des lateinischen Verbs *exhumare* den Bezug dieser poetischen Geste zu *humus*, zur Erde implizit betont.³ Eine solche Exhumierung, welche die Erkundungen des Duktus in der deutschen Vergangenheit und deren Spuren sowie in der Sprache bedingt, ergibt sich nicht zuletzt aus einer Poetologie der Aktualisierung, die Paul Celan eingedenkt, jeglichen Unterschied zwischen Geschichtslyrik und so genannter Naturlyrik im Einklang mit Theodor W. Adornos Idee über die Naturgeschichte unterminiert,⁴ wobei diese Aktualisierung jedoch die Möglichkeit einer unmittelbaren Extraktion aus der Geologie der Geschichte und des Gedächtnisses plakativ desavouiert. Hatte schon Celans geologische Sprache ihre exhumierenden Worte aus einer unerhört gewaltigen Katastrophe der Sprache in Bezug auf das Verhältnis zwischen Erinnerung, Geschichte und Materie zurückgewinnen müssen, so vermag das späte Ich, das in Beyers Versen spricht, nicht anders, als dieses Verhältnis noch radikaler zu problematisieren.⁵ Denn Erde im Gedicht „auszugraben“, wie es sich

3 Thomas Kling, „Das kommende Blau“. Über Marcel Beyer“. In: *Auskünfte von und über Marcel Beyer*, hrsg. von Marc-Boris Rohde (Universität Bamberg 2000, 64–66: 66).

4 Vgl. dazu Amelia Valtolina, „Die Wunde Natur“. Naturbilder in den Gedichten von Marcel Beyer und Lutz Seiler“. In: *Natur in der Lyrik und Philosophie des Anthropozäns zwischen Diagnose, Widerstand und Therapie*, hrsg. von Kirstin Zeyer, Henrieke Stahl, Harald Schwaetzer (Aschendorff 2022, 155–176).

5 In Beyers Essay „Aurora“ exhumierte zum Beispiel die Tiefbohrung des Duktus die Erinnerung an den Eröffnungsvers von einem Gedicht Celans, der aus dem Bergwelt-Vokabular schöpft („In der ewigen Teufe“) und im Umkreis der Lungenverletzung des Dichters entstand, sowie diejenige an einen der letzten Zyklen von Kling, nämlich an seinen *Gesang der Bronchoskopie*: Die Exhumation der beiden Gedichte kristallisiert sich in einer poetischen Geologie des Schmerzes, der die Arbeit unter Tage, welche die Atemwege angreift, und den Atem des Dichters, „der eigentlich keine Luft – mehr – zum Singen hat“ zusammenrückt. Vgl. Marcel Beyer, „Aurora“. In: *Sie nannten es Sprache* (Brueterich Press 2016, 148–165: 161).

die Romantik durch ihre symbolischen Tiefbohrungen noch leisten konnte, ist im neuen Jahrtausend nicht nur eine naive Illusion: Haben Celans Verse „O du gräbst und ich grab,/ und ich grab mich dir zu“ im Gedicht *Es war Erde in ihnen* umsonst Tiefbohrung im poetologischen Sinne a priori umgedeutet und den Bedeutungshof von „Erde“ als Materie am weitesten amplifiziert?⁶

Erde als Materie und Körper im weitesten Sinne ihres Bedeutungshofs bestimmt auch die Erd-Kundungen des sprechenden Ich in Beyers Gedichtsammlung *Erdkunde* (2002), deren sechs Teile die literaturkritische Debatte vorwiegend als einen poetischen Atlas des Ostens im neuen Jahrtausend, nach der deutsch-deutschen Einheit hinterfragt hat. Da aber die Reise dieses Ich durch die ehemalige DDR, nämlich durch Böhmen und Polen, bis Estland und Russland vorwiegend als Reise durch eine Sprachlandschaft betrachtet wurde,⁷ bemühte sich der literaturkritische Diskurs darum, einerseits den intertextuellen Charakter des Duktus, welcher Worte von Johannes von Tepl, Paul Celan, Agnes Miegel, Thomas Mann u.a. exhumierte, im Sinne einer Topologie des verwüsteten Gedächtnisses zu eruieren, die doch von vornherein zum Scheitern verurteilt ist,⁸ andererseits

Am Anfang von *Erdkunde*, im Gedicht *Olympia, Spätfilm*, bekennt sich das Ich im letzten Vers zu seiner späten Stimme, wobei dieses Geständnis vom kontrastierenden Verweis auf Celans Gedicht *Sprich auch du* lebt („Der Kraut fällt in den Schatten, / feucht, du sprich. Zu spät, sagte ich“), Marcel Beyer, *Olympia, Spätfilm*. In: Marcel Beyer, *Erdkunde* (DuMont 2002, 18).

- 6 Paul Celan, *Es war Erde in ihnen*. In: *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*, hrsg. von Barbara Wiedemann (Suhrkamp 2018, 129). Über Poesie als „geologisches Phänomen“ in Celans Poetologie, vgl. u.a. Uta Werner, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik* (Wilhelm Fink 1998).
- 7 „Beyers *Erdkunde* bewegt sich im Sprachgelände, in einem doppelten Sinn: in Landschaften als sedimentierter Sprache und in der Sprache als imaginärer Landschaft. Geschichtliche Bewegung und Stillstand der Dinge, Erzählung und Meditation halten einander die Waage, und die Durchdringung der Zeiten wird hörbar in der Vermischung der Redeweisen und Signalwörter“ schrieb Heinrich Detering in seiner Besprechung über die Gedichtsammlung. Vgl. Heinrich Detering, „Wo Fragen sich in Staub auflösen. Weltgeschichte hinter Märchenzauber: Marcel Beyer sieht aus Bienenäugen“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 19.3.2002. <https://www.lyrikkritik.de/wp-content/uploads/2020/01/SLK-Detering-Beyer.pdf>.
- 8 In ihrem Essay über diese Gedichtsammlung und deren Verbindung zum Roman *Kaltenburg* hebt Hannelore Mundt zum Beispiel den „author's skepticism about language as a reliable source through which the past can be *erkundet*“

das Spurenlesen, mit dem sich das Ich im Vers auseinandersetzt, als Konfrontation mit der Unzulänglichkeit jeglicher Spur zu erörtern und somit die provozierende Verblendung der im Titel versprochenen „Erdkunde“ zu pointieren: Taugen demgemäß weder das Ich noch dessen Wort mehr zu jeglicher Tiefbohrung, so liegt die Vermutung nahe, dass es in dieser Gedichtsammlung nur noch „bei horizontalen Schürfungen“ bleibt.⁹ Erst neulich hat man auch die geomorphologische Semiose und den ökokritischen Hintergrund einzelner Gedichte von *Erdkunde* hinterfragt, doch wurde das Fazit über die Horizontalität der im Vers erzählten Reise nicht aufgehoben, ganz im Gegenteil, es wurde indirekt bestätigt.¹⁰

Zwar heben die Verse im ersten, titelgebenden, der Erdkunde gewidmeten Gedicht mehrmals hervor, wie das von der Sprache gebohrte Territorium überhaupt keine Spur mehr aufweist: Im Gegensatz zum alten Bergmann aus Böhmen im fünften Kapitel des *Heinrich von Ofterdingen*, der aus den seltsamen Knochen in der Höhle die Geschichte des Menschen und die Geschichte der Erde gleichzeitig herauszulesen vermochte,¹¹ weisen die im Traum des Ich im Nachhinein aufgetauchten Knochen doch keinerlei chiffrierte oder auch nur geologische Bedeutsamkeit mehr auf. Sogar in der „Ackermanngegend“ des siebten Abschnitts desselben Gedichts – also, da wo „die Verquickung von Sprache, Dichtung und Politik augenfällig

hervor. Vgl. Hannelore Mundt, „From *Erdkunde* to *Kaltenburg*: Marcel Beyer's Never-ending Stories about the Past“. In: *GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Jahrbuch* (Stauffenburg 2012, 321–345: 329).

- 9 Mirjam Springer, „Lyrische Forensik: Marcel Beyers ‚Erdkunde‘ (2002)“. In: *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*, hrsg. von Henrieke Stahl, Hermann Korte (BiblionMedia 2016, 371–395: 383).
- 10 Vgl. dazu Joana van de Löcht, „Jenseits des Extraktivismus – zu ‚Hochmoor‘ und den fossilen Brennstoffen im ersten Zyklus von Marcel Beyers ‚Erdkunde‘ (2002)“. In: *Gedichte von Marcel Beyer. Interpretationen*, hrsg. von Christoph Jürgensen (im Druck) sowie Robert Stockhammer, „Raps“. Eine Lektüre im Anthropozän“. In: *Poetica* Jg. 50, Nr. 3/4 (2019), 282–313, wo dieses Gedicht aus *Erdkunde* durch Verweis auf die historische Signatur dieser Pflanze sowie auf die Sabotage der Naturlyrik, welche die Verse gestaltet, gelesen wird.
- 11 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Textrevision und Nachwort von Wolfgang Frühwald (Philipp Reclam Junior 1965, 78–79).

wird wie an wenigen anderen Orten“ –¹² fällt kein „Braunton“ mehr als Überrest der Geschichte dem Blick auf, so dass der mit dieser Verwüstung ständig konfrontierte Vers im Gedicht *Hochmoor* es festzustellen hat, dass allerlei Tiefbohrung offensichtlich sinn- und zwecklos geworden sei: „nichts / bleibt zu zeichnen, nichts bleibt zu bohren, / nichts bleibt zu heben, nichts bleicht“.¹³ Ob man demgemäß davon ausgehen soll, dass die Erkundungen dieses Ich sich wohl nur mit der Oberfläche der Orte und der Gegenwart abfinden müssen und statt der Vertiefung in die Erde eines Totenbodens die Horizontalität einer Reise im Staub und Nebel als Hintergrund den Vorrang geben, ist nichtsdestotrotz zu bezweifeln.

Denn man könnte gleichwohl einwenden, dass dasselbe Ich, welches dem poetischen Wort dessen alte Wahlverwandschaft zur Tiefbohrung der Orte und deren Gedächtnis abzusprechen scheint, auf die Erzählung über die „Ackersmanngegend“ gar nicht verzichtet und mit der Aussage „doch ich erzähle“ genau im eben zitierten Gedicht *Hochmoor* vielmehr seinen Willen zum Widerstand gegen Schweigen und Vergessenheit bekundet. Dass diese Erzählung des Ich kein linearer Bericht einer Reise durch die versteppte Gedächtnislandschaft des Ostens ist, wird schon von der Strukturierung der Gedichtsammlung und deren finalen Rückblicks in die 1930er Jahre hervorgehoben – und nicht nur darum, weil im titelgebenden Gedicht „große Räume [...] aufgemacht“ werden,¹⁴ sondern und primär darum, weil eine aus poetischer (und politischer) Gegen-Kartierung des östlichen Erdbodens resultierende Landkarte der Reise des Ich und des Verses zugrunde liegt, welche *per se* einen tiefbohrenden Sprachgestus voraussetzt. Eine solche Erkenntnis zu argumentieren ist der Versuch dieses Aufsatzes und dessen Lektüre-Experiments, das *Erdkunde* als eine nicht-anthropozentrische Kartierung eines verwundeten Bodens in

12 Marcel Beyer, „Landkarten, Sprachigkeit, Celan“. In: *Paul Celan*, hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold, H. 53/54 (edition Text + Kritik im Richard Boorberg 2002³, 49–65: 51).

13 Marcel Beyer, *Hochmoor*. In: Beyer, *Erdkunde*, 17.

14 Guido Graf, „I ossify by gazing“. Gespräch mit Marcel Beyer“. In: *Marcel Beyer*, hrsg. von Christof Hamann (edition Text + Kritik im Richard Boorberg 2018, 119–130: 129) – die zitierten Worte sind vom Dichter.

Anlehnung an das heuristische Paradigma der *cartographic humanities* hinterfragt.¹⁵

Wohlgemerkt fügt sich die sich in *Erdkunde* entwickelnde Semiose in keine spekulative Kartographie ein: Da Schreiben überhaupt „rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier“ hat,¹⁶ geht die vom Duktus gestaltete Gegen-Kartierung der Erde aber prinzipiell davon aus, dass „Geografie nicht ohne Zeit zu denken [ist]“ und es keine „Sprache ohne geographische und zeitliche Dimension gibt“.¹⁷ Aus diesem Grund sind die intertextuellen Vernetzungen in der Gedichtsammlung, worauf der kritische Diskurs schon hingewiesen hat,¹⁸ umso aufschlussreicher, insofern sie die Doppelrichtung der Semiose hervorheben, welche diachronisch und synchronisch, resp. horizontal und vertikal, das Land kartographiert, indem sie Raum und Zeit, Reise und Gedächtnis, Erde und Körper, Fragen und Dinge unaufhörlich miteinander verflocht. Dass sie dazu sowohl den Sprachgestus der Tiefbohrung als auch denjenigen des stratigrafischen Aufeinanderanschichtens einsetzt, ist schon im titelgebenden Gedicht *Erdkunde* eklatant.

Auf eine bestimmte Tradition des Lyrischen zurückgreifend und sich davon zugleich distanzierend, dringen die Verse im ersten Abschnitt des Gedichts in die Tiefenzeit eines Traumes ein, dessen unterirdische Kulisse weniger die Zwecklosigkeit jeglicher Tiefbohrung einer „zerbröckelnden“ Erde oder auch vergrabenen Geschichte demonstriert – „Ich stand unter der Erde, doch der Himmel blieb / da. Nirgendwo Knochen“¹⁹ –, sondern sie vielmehr als Prozess eines bestimmten Transfers aufzeigt, der sich im Körper des Ich und im verstummten Gelände der Geschichte abspielt. Während die in der

15 Vgl. dazu Tania Rossetto, Laura Lo Presti (Hrsg.), *The Routledge Handbook of Cartographic Humanities* (Routledge 2024).

16 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateau* (Les Éditions de Minuit 1980, 11).

17 Beyer, „Landkarte, Sprachigkeit, Paul Celan“, 57. Zur Debatte über die so genannte „Kartizität“ der Literatur, vgl. Robert Stockhammer, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur* (Wilhelm Fink 2007) sowie Robert Stockhammer, „Exokeanismós: The (Un)Mappability of Literature“. In: *Primerjalna književnost* Nr. 36, H. 2 (2013), 123–138.

18 Vgl. Mundt, „From *Erdkunde* to *Kaltenburg*“, 325–327 sowie Springer, „Lyrische Forensik“, 388–392.

19 Beyer, *Erdkunde*, 7.

Tiefe des Traumes verschwundenen Knochen im nachfolgendem Abschnitt des Gedichts statt unter Tage im Tageslicht als hängender Knochenmann erscheinen und somit die Semiose im Vers von der Unterwelt an die Oberfläche der Gegenwart übertragen,²⁰ bestimmt eben diese Semiose ein unerhörter Isomorphismus zwischen dem, was unter der Erde liegt und dem, was oben in der „Ackermanngegend“ immer noch *en spectre* vergegenwärtigt und erlebt wird: Nicht umsonst deuten der Geruch von Verbranntem im Traum und die daraus folgende Vermutung, es sei eine „Schürfstelle“ in der Nähe des träumenden Ich, schon im ersten Abschnitt des Gedichts darauf hin, dass Tiefbohrung hier als Sondage in den Schmerz eines seit Jahrhunderten geschändeten Bodens zu verstehen sei. Demnach gewinnt diese Tiefbohrung ihre Brisanz erst im siebten, in dem explizit in der „Ackermanngegend“ verorteten Abschnitt, wo die „abgeschürfte Stelle“ an der Hand des Ich – „Ackermanngegend. Kein / Braunton, nichts reimt / sich auf Braun. An meinem Handrücken // die abgeschürfte Stelle“ –,²¹ die im Traum gespürte Präsenz einer „Schürfstelle“ durch die Permutation der Verbwurzel in den Körper des Ich sowie in sein *Hic et Nunc* verlegt, wobei dieser Transfer nicht so verfremdend ist, wenn man bedenkt, dass die Erde bis zu den Zeiten von Leonardo da Vinci als lebender Körper betrachtet wurde.²²

20 „Auf eine warme Flasche /zum Nachbarn in den Keller, / meine Kohleneimer bleiben / draußen. Die Bar ist // Handarbeit, der Tropfenfänger / Spitze [...] keine / Titelseiten an der Wand, // dafür ein Knochenmann / aus Pappe, der sich bewegen / und im Dunkeln leuchten / kann“, Beyer, *Erdkunde*, 8. Auch im sechsten Abschnitt des Gedichts tauchen Knochen auf – diesmal sind es die Knochen der Stieglitze aus dem Osten, deren Bälge das Ich einmal gesehen hat, vgl. Beyer, *Erdkunde*, 12.

21 Beyer, *Erdkunde*, 13.

22 Zur da Vincis „holistischen und organischen Anschauung von der Erde“, vgl. Matteo Meschiari, „Introduzione. Critica della ragione paesaggistica“. In: *Nelle terre esterne. Geografie, paesaggi, scritture* (Mucchi Editore 2018, 17–35: 28). Diese organische Anschauung, welche sich auch im Dialog zwischen dem Tod und dem Ackermann im *Ackermann von Böhmen* und dessen Tiefbohrung im 7. Abschnitt vom Gedicht *Erdkunde* widerspiegelt, wohnt weiter auch den in Beyers Essay „Aurora“ zitierten Gedichten von Celan und Kling inne (vgl. dazu Anm. 5). Zur Literatur „über die Erde“ und „Literatur aus Erde“, vgl. Robert Stockhammer, *WELT – ERDE – GLOBUS. Zur Philologie der Erdliteratur* (Konstanz University Press 2023, 195–234).

Auf dem Isomorphismus zwischen Erde, Materie oder auch Dinge und Körper, der mit dem ständigen Oszillieren des Duktus zwischen Vergangenheit und Gegenwart zusammenhängt, baut sowohl die tiefbohrende *leçon de ténèbres*, die das erste, siebenteilige Gedicht von *Erdkunde* strukturiert, als auch die hier erfolgende „Ossifizierung“ des Verses und des Ich – „Meine Ossifizierung. Starre Augen“ –,²³ insofern diese Ossifizierung keine bloße, von der Geographie bedingte Konsequenz einer Reise ins Land der „Ossi“ und dessen Vergangenheit ist: Als Hapaxlegomenon mit lateinischer Resonanz verweist sie wörtlich auch auf die in diesem Gelände ubiquitären Knochen, welche den Körper des Ich und dessen Sinne und Worte immer wieder infizieren.²⁴ Obwohl das historische Gedächtnis dieses Bodens keine „eruptive Wiederkehr“ kennt und sich überall in Staub auflösend jeden Versuch einer Tiefbohrung in Frage stellt,²⁵ leben dessen stumme Gespenster dennoch in den Dingen, in den Elementen weiter, die für das nun ossifizierte Ich zum Medium einer andersartigen Tiefbohrung dieses Bodens werden. Natürlich vergegenständlicht der Staub im fünften Teil der Gedichtsammlung die vergebliche Suche dieses späten, zu späten Ich nach Spuren und Antworten, aber im ersten, titelgebenden Gedicht ist Staub immer noch „Kohlenstaub“,²⁶ also Überrest der Vergangenheit eines vom Bergbau und Extraktivismus verödeten Landes. Und obschon die „Ackermanngegend“ im siebten Abschnitt dieses Gedichts keine Spur mehr aufbewahrt, die sich auf Braun „reimt“, so dass die Erinnerung an die damalige Einrichtung des „Protektorats Böhmen und Mähren“ ganz in Vergessenheit geraten zu sein scheint, genau wie die vom Duktus exhumierten, unsicheren Lesarten des *Ackermann von Böhmen* eben diese Unergründlichkeit der Vergangenheit in Bezug auf die Sprachlandschaft aufzeigen,

23 Beyer, *Erdkunde*, 9. Zur Genese dieses Hapaxlegomenon aus einem Vers von Seamus Heaney, vgl. Graf, „I ossify by gazing“, 128.

24 Durch die ganze Gedichtsammlung hindurch herrscht ein Tabu der Berührung („Ich berührte nichts“; „Ich habe nichts angerührt“, „Ich / wage nicht zu fingen“, Beyer, *Erdkunde*, 7, 107, 108), das die Kontamination dieses Territoriums durch die Geschichte evoziert. Zum Begriff von „kontaminierten Landschaften“, vgl. Martin Polgar, *Kontaminierte Landschaften* (Residenz 2014).

25 Aleida Assmann, „Das Gedächtnis der Orte“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* (Metzler 1994, 17–35: 28).

26 Beyer, *Erdkunde*, 11.

vermag das vom Osten und dessen verdrängtem Gedächtnis körperlich kontaminierte Ich jedoch tief in das Leid dieser Gegend zu tauchen: „mir träumte von Knochen“.²⁷

Man könnte die phänomenologische Eigenart einer solchen Tiefbohrung mittels Sprache und Körper und Dinge dadurch charakterisieren, indem man ihre Heuristik als anthropozänischen Gestus in Anspielung auf Bruno Latours Gedankengänge über die Vermenschlichung der Geologie und die Geologisierung des Menschlichen im Anthropozän kennzeichnete – warum soll der Vers seine Erkundungen unter Tage nicht auch *en plein air* betreiben können, wenn die *Gaia-Hypothese* den Binarismus zwischen dem Leben des Menschen und dem Leben der Erde aufgehoben und die Verflechtungen dazwischen entlarvt hat? Ökokritisch gesehen ist das poetische Ich von *Erdkunde* tatsächlich ein „erweiterter Phänotyp“, der das Leben der Erde in sein eigenes integriert.²⁸ Doch braucht die den Vers gestaltende und sich im Vers fundierende Poetologie der Porosität und des Transfers keine weit hergeholte, theoretische Prämisse, um ihre Eigenart aufzuzeigen, denn der Duktus spiegelt unaufhörlich diesen Prozess der gegenseitigen Tiefbohrung resp. Kontaminierung zwischen einer im weitesten Sinne des Wortes gemeinten Erde und dem Ich poetologisch wider. Wie die Inhalation radioaktiv belasteten Staubes beim Bergbau die Bevölkerung und die Umwelt in Osteuropa vergiftete,²⁹ hat die Ossifizierung des Ich ihrerseits eine Kontamination dessen Atems zur Folge, welche Vers und Wort zugleich verseucht: „Ich atme Spiritus, ich atme Chlor, ich atme / Wand- und Dielenfäule“, liest man im Gedicht *Kitt*, dessen Anspielung auf diese unvermeidbare Inhalation am Ende vom Gedicht *Fünf Zeilen* wieder auftaucht, wo das Wort „Pneu“, metonymisches Korrelat für die Reifen, welche in diesen Versen eine Topologie der östlichen Ödnis skandieren, ironisch das Pneuma der Lyrik heraufbeschwört: „Pneu, das geht in den

27 Beyer, *Erdkunde*, 13. Vgl. dazu Beyer, „Landkarte, Sprachigkeit, Paul Celan“, 60.

28 Bruno Latour, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime* (Suhrkamp 2017). Zur Definition von „erweitertem Phänotyp“, vgl. Timothy Morton, „Ecology as Text, Text as Ecology“. In: *Oxford Literary Review* Jg. 32, H. 1 (2010) 1–17.

29 Vgl. Stefan Przigoda, „Alltag im Bergbau“. In: *Gras drüber... Bergbau und Umwelt im deutsch-deutschen Vergleich*, hrsg. von Michael Farrenkopf, Regina Göschl (De Gruyter 2022, 99–110).

Mund, in / die Nase“.³⁰ Drängen Luft und Gerüche dieses Geländes in den Atem des Gedichts, also in den Vers, so nimmt auch die Sprache dessen Sedimente auf. Neben versteckten, doch in Großbuchstaben geschriebenen Zitaten, die als literarische „Knochen“ des Geländes in die Sprachlandschaft ans Licht treten, erschließen auch Metrik und Versformen dank ihrer Vielfalt alte Schichten des Dichtens und erfüllen somit den geologischen Antrieb des Verses, den das Gedicht *Trockenfisch* im ersten Teil von *Erdkunde* fast programmatisch fundiert: „Schichte, dann schichte ich wieder Erde / auf Luft, Luft auf das Lager [...] Ich / schichte nach Nacht, schichte Antworten / erdwärts“.³¹

Dieser Sprachgestus, welcher nach oben und zugleich erdwärts schichtet, Höhe und Tiefe vertauscht, Graben mit Aufeinander-schichten verwirrt, konterkariert durch die ganze Gedichtsammlung hindurch das vergebliche Spurensuchen, indem er Sprache, poetische Sprache als Akt einer Erd-Kundung gestaltet, welche die Geologie dieses Territoriums und dessen verstummte Geschichte in die Schichtenbildung der Verse überträgt: „Abwärts, / Sprache“ fordert in diesem Sinne ein Vers im Gedicht *Ton* auf,³² während es im Laufe der Reise des Ich und im Laufe der Verse immer deutlicher wird, dass eine solche Schichtenbildung nur metonymisch zustande zu kommen vermag. Da wo alle Spuren verweht sind, werden die „tiefer[n] Stiche“ in der Ackermanngegend, die „abgeschürfte Stelle“ am Handrücken des Ich und seine Narbe unterm Kinn im Gedicht *Stiche* sowie seine zitternden Hände im nachfolgenden Gedicht *Ostpreußenmuster* zu metonymischen und stummen Zeugen eines Leids an der Geschichte – Leids der Erde und Leids des Körpers –, für den nichts mehr zeugt: „GIBT UNS EIN MITTEL GEGEN / MEMOIREN, Vergessenheit. Mundsoße, Crack“.³³

30 Marcel Beyer, *Kitt*. In: Beyer, *Erdkunde*. 20. Das zweite Zitat stammt aus dem Gedicht *Fünf Zeilen*. In: Beyer, *Erdkunde*, 64–72: 72.

31 Marcel Beyer, *Trockenfisch*, In: Beyer, *Erdkunde*, 16. Im Gedicht *Kitt* liest man weiter: „Ich klemme / irgendwo in einem Volkslied fest“. In: Beyer, *Erdkunde*, 20.

32 Marcel Beyer, *Trockenfisch*. In: Beyer, *Erdkunde*, 23, 24.

33 Marcel Beyer, *Memoiren* In: Beyer, *Erdkunde*, 31.

Diese Tiefbohrung des Duktus durch die wortlose Materie verzichtet selbstverständlich auf das ganze symbolische Instrumentarium, das für die romantischen Erkundungen im Bergwerk wichtig war. Erst durch die Sprachbewegungen des Ausgrabens und Aufeinanderschichtens von Fragen, welche von der Nähe der poetischen Instanz zu den Dingen gestiftet werden – „alle Dinge sind mir nah“ bekennt ein Vers im Gedicht *Narva, taghell* –³⁴ kann Erdkunde sogar dort vor sich gehen, wo alle Spuren im Vergessen vergraben worden sind. Dank diesem Vorgang, welcher poetologisch auch im Dialog Beyers Verse mit dem Werk von Francis Ponge und Seamus Heaney wurzelt, werden unaufhörlich Fragen aus der Sprache ausgegraben, die trotzdem unbeantwortet bleiben: Seien es die Bälge der Stieglitze im ersten Teil der Gedichtsammlung, seien es die Reifen oder die Kondensmilch, seien es die Fossilien aus der sowjetischen Zivilisation in den nachfolgenden Versen – seien es also Dinge oder tote Lebewesen oder Elemente der Natur, immer wirkt diese von der Ossifizierung des Ich ermöglichte Nähe zu ihnen als Medium einer Tiefbohrung in die Materie, wodurch die vergrabene Geografie dieses Geländes immer noch im Schweigen schimmert.

Auch die Topografie des Ostens tut sich durch die Sprachbewegungen des Ausgrabens und Aufeinanderschichtens auf, obwohl sie, nicht anders als die Geschichte, die sie gestaltet hat, selbst im Sand des Vergessens vergraben ist: „Heute / ist alles von der Landkarte / genommen“ gesteht ein Vers aus dem Gedicht *Bienenwinter* kurz vor dem Ende der Gedichtsammlung.³⁵ Dementsprechend entfaltet sich die Kartierung der Orte durch den Duktus nicht so sehr dank deutlichen geographischen Details – „Ackermannsggend“, „Hotel Kaliningrad“ oder „Ostpreußenmuster“ als Toponyme sind ein Beispiel dafür – sondern vielmehr metonymisch durch Dinge und Zitate und Materialien aller Art, wie im Gedicht *Fünf Zeilen*, das die tschechische Landschaft anaphorisch durch die überall verstreuten Reifen zeichnet, oder wie im Gedicht *Kondensmilch*, wo die Anapher die östliche Öde

34 Marcel Beyer, *Narva, taghell*. In: Beyer, *Erdkunde*, 57.

35 Beyer, *Erdkunde*, 107. Wie Laura Péaud hervorhebt, „il n’y aurait finalement d’historicité que parce qu’il y a au préalable une géographicit  “; vgl. Laura Péaud, „Les apports de la philosophie    la pensée géographique de l’espace“. In: *Géographie et cultures* Nr. 100 (2016), o.S. <https://doi.org/10.4000/gc.4690>.

durch die ubiquitäre Dosenmilch kartographiert: Die poetische Deixis rückt Orte, Tiere, Pflanzen, Sedimente von Worten und Texten zusammen, sie schichtet sie in der Sprache übereinander, und was aus dieser Schichtung resultiert ist eine Landkarte, welche die Tiefenzeit des Leidens aus diesem Territorium rhapsodisch ausgräbt. Es genügt im letzten Abschnitt vom Gedicht *Bienenwinter* „Wundklee, Wohlbohne und / Mohn“ nebeneinander zu evozieren, damit die im Vers gezeichnete Kartierung der östlichen Flora sofort tief in die „Ackermanngegend“ bohrt:

Mutter, dir,
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:
Lupine.

[...]

In Aussig, sagtest du immer, in
Aussig an
der Elbe
auf
der Flucht,
Mutter, es wohnen dort
Mörder.³⁶

Was aber diese Kartierung besonders auszeichnet, ist die permanente Infragestellung der Geografie des Ostens, und nicht nur dessen vermeintlichen *lieux de mémoire*: durch das Übereinanderschichten verschiedener Zeiten im Vers – die Zeit einer vergesslichen Gegenwart, die Tiefenzeit der Dinge, die Zeit der Kindheit des Ich – werden sowohl die Grenzen zwischen den Zeiten, als auch diejenigen zwischen

36 Paul Celan, *Wolfsbohne*. In: *Die Gedichte aus dem Nachlaß*, hrsg. von Bernard Badiou, Jean-Claude Rambach, Barbara Wiedemann (Suhrkamp 1997, 45–48). In „Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan“, das in demselben Jahr wie *Erdkunde* veröffentlicht wurde, weist Beyer darauf hin, dass „Aussig [...] in der Ackermanngegend“ liegt. Vgl. Beyer, „Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan“, 51. Natürlich setzt diese poetische Kartierung eine im übertragenen Sinne verstandene Tiefbohrung voraus, welche Landschaft gleichfalls als Klanglandschaft offenlegt, wie im vierten Abschnitt vom Gedicht *Erdkunde*, in dem die Reise mit dem Finger auf einer Karte von Böhmen vor sich geht und das Ohr als unentbehrliches Medium der Sondage mit einbezogen wird – „Mit / dem Finger hinter // Ohr, verschorft seit Jahren, / du spürst den Knöpel, du / weißt nicht, ist es Grind, / Talg, ist es ein Schwamm“. Vgl. Beyer, *Erdkunde*, 10.

Ost und West auf der Landkarte dieses Geländes aufgehoben.³⁷ Während das Nebeneinander von Toponymen wie „Reuschenberg, Hoisten“ „Petersburg“ und „Narva“ im Gedicht *Ton* die Topografie von West und Ost verwirren³⁸ und ein Gebiss, welches „in einer gefrorenen Pfütze“ in Dresden auftaucht, den Unterschied zwischen dem „Bienenstaat“ von damals und dem heutigen „in neuer Kolorierung“ verwischt,³⁹ bohrt die Deixis im Gedicht *Der westdeutsche Film* nicht nur bis in die 1930er Jahre und in die Zeiten der Diktatur Stalins und Hitlers, sondern sie verblendet nochmals Topologie und Chronologie, indem sie das Damals und die autobiografische Perspektive der Kinderstunde des Ich im Westen aufeinanderschichtet.

Da wo keine Spuren mehr überlebt haben und das Gedächtnis in Vergessenheit geraten ist, vermag nur ein widerständiger Sprachgestus der Exhumierung die Erde zu kartieren und die „Emergenz“ einer Landkarte des Schmerzes zu ermöglichen,⁴⁰ welche Ost und West im Gelände des Leidens an der Geschichte aneinanderfügt. Trotz der zu späten Sondagen der poetischen Kartierung wird Geografie in *Erdkunde* somit zu einer unerhörten Geophanie.

Literaturverzeichnis

- Agricola, Georgius, *Bermannus oder über den Bergbau*. Basel: Froben 1530.
 Assmann, Aleida, „Das Gedächtnis der Orte“. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. Stuttgart: Metzler 1994, 17–35.
 Banoun, Bernard, „Présences au présent dans la poésie allemande contemporaine. Lutz Seiler, Marcel Beyer“. In: *Revue germanique internationale* Nr. 37 (2023), 167–183.
 Beyer, Marcel, *Erdkunde*. Köln: DuMont 2002.

37 Über die Präsenzformen in Beyers Versen, vgl. Bernard Banoun, „Présences au présent dans la poésie allemande contemporaine. Lutz Seiler, Marcel Beyer“. In: *Revue germanique internationale* Nr. 37 (2023), 167–183.

38 Marcel Beyer, *Ton*. In: *Erdkunde*, 23–26.

39 Marcel Beyer, *Bienenwinter*. In: *Erdkunde*, 107.

40 „Emergenz“ wird hier nach den Thesen von Rob Kitchin e Martin Dodge verstanden, die durch die Infragestellung des ontologischen Status der Landkarte deren transitorischen, ontogenetischen Charakter hervorgehoben haben. Vgl. Rob Kitchin Martin Dodge, „Rethinking Maps“. In: *Progress in Human Geography* Nr. 31, H.3 (2007) 331–344.

- Beyer, Marcel, „Landkarten, Sprachigkeit, Celan“. In: *Paul Celan*. Hrsg. von Heinz-Ludwig Arnold, H. 53/54. München: edition Text + Kritik im Richard Boorberg 2002³, 49–65.
- Beyer, Marcel, „Berggeschrei, Franz Fühmanns Bergwerk-Projekt“. In: *die horen* Jg. 49, Nr. 216, 4. Quartal (2004), 97–114.
- Beyer, Marcel, „Aurora“. In: *Sie nannten es Sprache*. Berlin: Brueterich Press 2016, 148–165.
- Celan, Paul, *Die Gedichte aus dem Nachlaß*. Hrsg. von Bernard Badiou, Jean-Claude Rambach, Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Celan, Paul, *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe. Mit 25 Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange*. Hrsg. von Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp 2018.
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix, *Capitalisme et schizophrénie. Mille Plateau*. Paris: Les Éditions de Minuit 1980.
- de Locht, Joana van, „Jenseits des Extraktivismus – zu ‚Hochmoor‘ und den fossilen Brennstoffen im ersten Zyklus von Marcel Beyers ‚Erdkunde‘ (2002)“. In: *Gedichte von Marcel Beyer. Interpretationen*. Hrsg. von Christoph Jürgensen. (Im Druck.)
- Detering, Heinrich, „Wo Fragen sich in Staub auflösen. Weltgeschichte hinter Märchenzauber: Marcel Beyer sieht aus Bienenaugen“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 19.3.2002. [https:// www. lyrikkritik.de/wp-content/uploads/2020/01/SLK-Detering-Beyer.pdf](https://www.lyrikkritik.de/wp-content/uploads/2020/01/SLK-Detering-Beyer.pdf).
- Graf, Guido, „I ossify by gazing“. Gespräch mit Marcel Beyer“. In: *Marcel Beyer*. Hrsg. von Christof Hamann. München: edition Text + Kritik im Richard Boorberg 2018, 119–130.
- Hubner, Elena, „Was sind kulturelle Gedächtnisräume? – Erinnern und das kulturelle Gedächtnis nach Aleida und Jan Assmann“. In: *Geographica Helvetica* H. 78 (2023), 143–155.
- Kitchin, Rob; Dodge, Martin, „Rethinking Maps“. In: *Progress in Human Geography* Nr. 31, H. 3 (2007), 331–344.
- Kling, Thomas, „Das kommende Blau“. Über Marcel Beyer“. In: *Auskünfte von und über Marcel Beyer*. Hrsg. von Marc-Boris Rohde. Bamberg: Universität Bamberg 2000, 64–66.
- Latour, Bruno, *Kampf um Gaia. Acht Vorträge über das neue Klimaregime*. Berlin: Suhrkamp 2017.
- Meschiari, Matteo, *Nelle terre esterne. Geografie, paesaggi, scritture*. Modena: Mucchi Editore 2018.
- Morton, Timothy, „Ecology as Text, Text as Ecology“. In: *Oxford Literary Review* Jg. 32, H. 1 (2010) 1–17.

- Mundt, Hannelore, „From *Erdkunde* to *Kaltenburg*: Marcel Beyer's Never-ending Stories about the Past“. In: *GegenwartsLiteratur. Ein germanistisches Jahrbuch / A German Studies Jahrbuch*. Tübingen: Stauffenburg 2012, 321–345.
- Novalis, *Heinrich von Ofterdingen. Ein Roman*. Textrevision und Nachwort von Wolfgang Frühwald. Stuttgart: Philipp Reclam Junior 1965.
- Péaud, Laura, „Les apports de la philosophie à la pensée géographique de l'espace“. In: *Géographie et cultures* Nr. 100 (2016), o.S. <https://doi.org/10.4000/gc.4690>.
- Polar, Martin, *Kontaminierte Landschaften*. Wien: Residenz 2014.
- Przigoda, Stefan, „Alltag im Bergbau“. In: *Gras drüber... Bergbau und Umwelt im deutsch-deutschen Vergleich*. Hrsg. von Michael Farrenkopf, Regina Göschl. Begleitband zur Sonderausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum im Jahr 2022. Berlin, Boston: De Gruyter 2022, 99–110.
- Rossetto, Tania; Lo Presti, Laura (Hrsg.), *The Routledge Handbook of Cartographic Humanities*. London: Routledge 2024.
- Springer, Mirjam, „Lyrische Forensik: Marcel Beyers ‚Erdkunde‘ (2002)“. In: *Gedichte schreiben in Zeiten der Umbrüche. Tendenzen der Lyrik seit 1989 in Russland und Deutschland*. Hrsg. von Henrieke Stahl, Hermann Korte. Leipzig: BiblionMedia 2016, 371–395.
- Stockhammer, Robert, *Kartierung der Erde. Macht und Lust in Karten und Literatur*. München: Wilhelm Fink 2007.
- Stockhammer, Robert, „Exokeanismós: The (Un)Mappability of Literature“. In: *Primerjalna književnost* Nr. 36, H. 2 (2013), 123–138.
- Stockhammer, Robert, „‚Raps‘. Eine Lektüre im Anthropozän“. In: *Poetica* Jg. 50, Nr. 3/4 (2019), 282–313.
- Stockhammer, Robert, *WELT – ERDE – GLOBUS. Zur Philologie der Erdliteratur*. Konstanz: Konstanz University Press 2023.
- Valtolina, Amelia, „‚Die Wunde Natur‘. Naturbilder in den Gedichten von Marcel Beyer und Lutz Seiler“. In: *Natur in der Lyrik und Philosophie des Anthropozäns zwischen Diagnose, Widerstand und Therapie*. Hrsg. von Kirstin Zeyer, Henrieke Stahl, Harald Schwaetzer. Münster: Aschendorff 2022, 155–176.
- Werner Uta, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*. München, Wilhelm Fink 1998.

Poröse Landschaft, Geopoetik und ambivalente Erinnerungsorte im ‚ostdeutschen Anthropozän‘: Lutz Seiler und Jan Röhnert

1. Einleitung

Ein bizarres Gebirge begrenzte die Welt der müden Dörfer und prägte den Horizont meiner Kindheit: die Abraumhalden und Absetzanlagen, darunter die Erze, das Uran. Als sich die amerikanischen Besatzer 1945 aus Thüringen zurückzogen und im Gegenzug Berlin in Sektoren geteilt wurde, hatten sie etwas übersehen: Pechblende, das kryptokristalline Urangestein in der Erde. [...] Ein Jahr später begann die einzige kommunistische Aktiengesellschaft auf deutschem Boden, die ‚Sowjetisch-Deutsche AG Wismut‘, spaltbares Material für russische Atombomben aus der Erde zu holen. Das amerikanische Atombomben-Monopol wurde gebrochen.¹

Diese Sätze aus Lutz Seilers Essay „Heimaten“ von 2007 halten zum einen pointiert die ökonomisch-politische Rolle des thüringischen Uranerzbergbaus der DDR fest. Zum anderen betonen sie die Folgen dieses Eingriffs; die Rede ist von den „müden Dörfern“,² womit der Schriftsteller seine Herkunft charakterisiert. Müdigkeit beschreibt aber nicht etwa die ausgehöhlte und abgeräumte Landschaft, sondern einen Bewusstseins- oder Wahrnehmungszustand, der zugleich von „Abwesenheit“ und „Schwere“³ gekennzeichnet ist. Diese Wahrnehmungszustände aus dem „Lebensraum der Kindheit“⁴ sind in vielfa-

1 Lutz Seiler, „Heimaten“. In: *Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze* (Suhrkamp 2004, 35).

2 Seiler, „Heimaten“, 34.

3 Seiler, „Heimaten“, 37.

4 Sebastian Kleinschmidt, „Orte hören. Lutz Seilers poetische Geografie des Gedichts“. In: *Études Germaniques* Jg. 298, H. 2 (2020), 303–310: 308.

cher Weise in Seilers Dichtung eingegangen, wie die Forschung gezeigt hat.⁵ Seiler schreibt in seinem Essay, dass die Absenzen des Bewusstseins „wie affine Medien wirken, in denen man die Welt am unmittelbarsten zu spüren vermeint“,⁶ und er bezeichnet sie als „prä-poetologische Axiome“.⁷ Um diese spannungsvolle Verbindung von Uranbergbaulandschaft, (Kindheits-)Erinnerung und poetischer Inspiration soll es im Folgenden gehen.

Dieser Beitrag untersucht eine Konstellation von zwei Autoren aus der ehemaligen DRR, genauer aus Gera, dem thüringischen Holz- und (Uran-)Bergbauland, aus dem sowohl Lutz Seiler (*1963) als auch der zweite hier betrachtete Autor, Jan Röhnert (*1976), stammen. Beide reflektieren ihre Herkunft, bei beiden sind ihre Texte aufs Engste mit der Landschaft verwoben, mit ihren geologischen, tiefenzeitlichen Schichtungen, ihrer ökonomischen Ausbeutung, aber zugleich mit ihren Bezügen zur Entstehung von Mythen und Dichtung. Der eine verbindet seine Texte und darüber hinaus die Entstehung von Dichtung mit der Uranstrahlung und der sie begleitenden Müdigkeit, der andere mit den topographischen Ausformungen des Karsts. Beide stellen einen geopoetischen Zusammenhang her, der tiefere Zeitschichten einbezieht; interessanterweise stellen beide aber ganz unterschiedliche Eigenschaften der Landschaft, ihrer Nutzung und ihrer Wirkung heraus und entfalten daraus ein unterschiedliches Verständnis von Poesie und ihren Quellen.

Der Beitrag hat fünf Teile. (1) Zunächst wird das Konzept des Anthropozän und im engeren Sinne, eines sog. ‚ostdeutschen Anthropozän‘ skizziert. (2) Der zweite Teil stellt Bezüge zum Anthropozän in ausgewählten Texten von Lutz Seiler und Jan Röhnert her. (3) Der dritte Teil fragt nach der Rolle von Zeitlichkeit, Erinnerung und Poesie in den Texten der beiden Autoren. (4) Es folgt eine Untersuchung der divergenten Geopoetiken mit der Frage, welche Arten von topographischen Tiefbohrungen beide vornehmen. (5) Das Fazit liefert eine vergleichende Gegenüberstellung der Ergebnisse.

5 Vgl. Lucie Täieb, „Lutz Seiler und das ‚Territorium der Müdigkeit‘“. In: *Études Germaniques* Jg. 298, H. 2 (2020), 343–352.

6 Seiler, „Heimaten“, 37.

7 Seiler, „Heimaten“, 37.

2. Das ostdeutsche Anthropozän

In einem Beitrag im Deutschlandfunk im Juni 2024 haben Elisabeth Heyne vom Berliner Naturkundemuseum und der Literaturwissenschaftler Alexander Wagner den Begriff eines „ostdeutschen Anthropozän“ eingeführt.⁸ Deutliche Marker dafür seien die extraktivistischen, exploitativen und toxischen Großindustrien: Die DDR war seinerzeit der global größte Braunkohleproduzent, noch vor Russland. Dies zeigen die Autoren am Beispiel des Lausitzer Braunkohlereviere Hoyerswerda sowie der „Schwarzen Pumpe“ bei Spremberg südlich von Cottbus, deren Kraftwerke bei Volllast 36.000 Tonnen Braunkohle täglich benötigten; 1990 wurde die Anlage stillgelegt. Zu einem ostdeutschen Anthropozän gehört auch der Uranerzbergbau für die Sowjetunion, so im thüringischen Ronneburg und dem sächsischen Schlema/Aue/Schneeberg, wo bis heute niedrig dosierte radioaktive Strahlung Luft und Trinkwasser in der Region belastet. Als weiteres Beispiel eines ostdeutschen Anthropozän nennen die Autoren den Salzstock bei Morsleben in Sachsen-Anhalt. Die stillgestellten Kali- und Steinsalzbergwerke von Morsleben dienten zwischen 1959 und 1984 als unterirdische Hühnermaststätte, wo unter nicht artgerechten Bedingungen Zehntausende Broiler hergestellt wurden – Hühnerknochen als künftiges geologisches Stratum bilden einen weiteren Marker des Anthropozän. Seit 1971 diente der Salzstock in Morsleben auch als Atommüllendlager der DDR, eine Anlage die bis heute besteht und deren anstehender Rückbau 2019 mit rund 2,5 Milliarden EUR beziffert worden ist.⁹

8 Elisabeth Heyne, Alexander Wagner, „Hühner, Kohle, Kernkraftwerke. Gibt es ein ostdeutsches Anthropozän?“. In: Deutschlandfunk, gesendet am 16.06.2024. <https://www.deutschlandfunk.de/gibt-es-ein-ostdeutsches-anthropozan-100.html>.

9 Vgl. Reimar Paul, „Salz, Broiler, Atommüll. Das einstige Kalibergwerk Morsleben in Sachsen-Anhalt hat viel zu erzählen: Heute lagern hier radioaktive Fässer“. In: *taz* 12.11.2022. <https://taz.de/!5891818/>. Dieser *taz*-Artikel geht auch darauf ein, dass im Morslebener Salzstock seit 1900 Kalisatz für die Landwirtschaft abgebaut, 1937 ein Schacht von Görings Luftwaffe zur Lagerung von Flugzeugmunition und das gesamte Bergwerk zur Rüstungsproduktion mit 3.000 bis 5.000 Zwangsarbeitern aus dem KZ-Neuengamme genutzt wurde. Damit besteht für das ‚ostdeutsche Anthropozän‘ ein enger örtlicher Zusammenhang von Bodenschätzen, Extraktivismus und Lagerstätten der Kriegsinindustrie im Zweiten Weltkrieg und des Holocaust.

Die Anthropozän-Idee hat sich ausgehend von den Erdsystemwissenschaften und der Geologie seit der Etablierung des Konzepts durch Paul Crutzen und Eugene F. Stoermer¹⁰ rasant auch in den Sozial-, Geistes- und Kulturwissenschaften sowie in der Öffentlichkeit ausgebreitet. Bemerkenswert ist, dass das Anthropozän-Konzept vielfach in narrativen Strukturen präsentiert wird: mit einem Protagonisten, nämlich der ganzen Menschheit, einem Plot mit Ursache-Wirkungs-Verhältnissen sowie einer planetarischen Raum-Zeit-Dimension, die zusammen der Sinnstiftung dienen. Von unterschiedlichen Anthropozän-Narrativen lassen sich folgende Merkmale herausstellen, seien sie katastrophisch-endzeitlich, transformativ-hoffnungsvoll oder prometheisch-technokratisch angelegt: (a) Anthropozän-Narrative begreifen die Menschheit als geophysikalische Kraft; (b) betonen das planetarische Ausmaß der globalen Umweltkrise, (c) weisen eine tiefenzeitliche Dimension auf; (d) nehmen eine enge Wechselbeziehung bzw. Nicht-Trennbarkeit von Natur und Kultur an, da die ganze Biosphäre von menschlichen Spuren überformt ist, woraus (e) eine ethische Verantwortung der Menschheit als universelle, aber differenzierte Gemeinschaft für das Erdsystem abgeleitet wird.¹¹ Mittlerweile gibt es viele Gegenerzählungen, etwa vom Techno- oder Kapitalozän,¹² vom Eurozän,¹³ Chthulucene¹⁴ oder (M)Anthropocene,¹⁵ um nur einige weitere diskutierte Benennungsvorschläge für ein neues Erdzeitalter anzuführen. Diese rücken unterschiedliche Propo-

10 Paul Crutzen, Eugene F. Stoermer. „The „Anthropocene““. In: *Global Change Newsletter* Jg. 41 (2000), 17–18.

11 Vgl. dazu ausführlich Gabriele Dürbeck, „Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* Jg. 2, Nr. 1 (2018), 1–20.

12 Andreas Malm, Alf Hornborg, „The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative“. In: *The Anthropocene Review* Jg. 1, Nr. 1 (2014), 62–66; Jason W. Moore (Hrsg.), *Anthropocene of Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism* (PM Press 2016).

13 Peter Sloterdijk, „Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte?“. In: *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*, hrsg. von Jürgen Renn, Bernd Scherer (Matthes & Seitz 2015, 25–44).

14 Donna Haraway, „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin“. In: *Environmental Humanities* Jg. 6 (2015), 159–165.

15 Giovanna di Chiro, „Welcome to the White (M)Anthropocene? A feminist-environmentalist critique“. In: *Routledge Handbook of Gender and Environment*, hrsg. von Sherilyn MacGregor (Routledge 2017, 487–504).

nenten eines gesellschaftlich-wirtschaftlichen Ordnungssystems in den Mittelpunkt, die allerdings nur sehr bedingt zur Verantwortung gezogen werden können.

Gegenüber dem allgemeinen Anthropozän-Diskurs soll die Betrachtung eines ‚ostdeutschen Anthropozän‘ offenbar zu einer Reihe von Differenzierungen führen, die eine spezifisch lokale und regionale Perspektive auf die geophysikalischen Eingriffe des Menschen wie etwa den Uranbergbau erlaubt. Es sollen „andere, differenzierte“, „kleinteilige und lokale Geschichten“ erzählt werden.¹⁶ Dazu könnte nicht zuletzt auch die Literatur mit ihren Geschichten – und damit auch der vorliegende Sammelband und dieser Aufsatz – beitragen.

3. Bezüge zum Anthropozän bei Seiler und Röhnert

Die Bergbauindustrie und der massive Extraktivismus sind in einem Großteil der Post-DDR-Literatur ein zentrales Thema, so auch bei Lutz Seiler und Jan Röhnert. Bei Seiler stellt der um 2000 etablierte Anthropozän-Diskurs zunächst noch keine bewusste zeitdiagnostische Konstellation dar, sind die betrachtete Gedichtsammlung *pech & blende* doch von 2000 und die Essaysammlung *Sonntags dachte ich an Gott* von 2004. In seiner Büchner-Preis-Rede vom 4. November 2023 stellt Seiler aber sein Schreiben nachträglich in den Kontext des Anthropozän.¹⁷

Auch Röhnert erwähnt in seinem 2021er Essay *Vom Gehen im Karst* spricht Röhnert explizit das „aktuelle Anthropozän“.¹⁸ Darin beschreibt der Autor die Verkarstung als „irreversiblen Prozess“, als „Zerfalls- und Zersetzungs Vorgang der festen Materie“, der eine „Verlustgeschichte“ anzeigt.¹⁹ Und er hebt wiederholt die „geologische Störung“ hervor, die er als „Zonen der vom Boden ausstrahlenden Unsicherheit und Unbestimmtheit“ beschreibt, wo „Säulen, Riffe,

16 Heyne, Wagner, „Hühner, Kohle, Kernkraftwerke“.

17 Diese Rede wird hier in der leicht gekürzten Fassung der Süddeutschen Zeitung zitiert: „Das Radiumohr – eine Geschichte des Geringsten. Rede des Büchnerpreisträgers“. Vgl. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rede-des-buechnerpreis-traeuers-lutz-seiler-das-radiumohr-eine-geschichte-der-geringsten-1.6297812?reduced=true>.

18 Jan Röhnert, *Vom Gehen im Karst* (Matthes & Seitz 2021, 166).

19 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 167.

Sedimente aus Gips, Travertin, Zechstein aufeinanderprallen“.²⁰ Dies ist zum einen dem natürlichen Zersetzungsprozess des Karstgesteins geschuldet, „ein merkwürdiger Zwitter zwischen Stein und Wasser“.²¹ Zum anderen ist der menschliche Eingriff in die seit dem Mittelalter vom Bergbau unterhöhlte Landschaft ²² dafür verantwortlich, aber maßgeblich auch die „nicht geheure Strahlung“ der „Schreckenshöhlen“ des Ronneburger Uranbergbaus, einst verwaltet durch die Sowjetisch-Deutsche Aktiengesellschaft Wismut Gera.²³ Röhnert benennt die Gefahr der Radioaktivität, da die Wismut AG die „Brennkammern von Tschernobyl“ und Sprengköpfe der SS-20-Langstreckenraketen“ bestückte²⁴ und artikuliert damit das „Katastrophennarrativ“ des Anthropozän.²⁵

Ogleich Seiler das Anthropozän erst in seiner Büchnerpreisrede explizit thematisiert, können seine Beschreibungen der heterotopischen Uranbergbaulandschaften diesem Diskurs zugeordnet werden. Für ihn ist indes der persönlich-familiäre Bezug charakteristisch, etwa wenn es heißt: „Die Uranhalden, ihr aschegrauer Auswurf, die dünne Birkenbehaarung am Fuß dieser Berge gehörten zum Horizont meiner Kindheit“.²⁶ So erzählt er von seinem Großvater, dass er eine Radioübertragung des Bayrischen Rundfunks habe stören können, wenn er nach der Rückkunft aus der Grube seine verstrahlte Hand auf das heimische Radiogerät legte, ein makabres Spiel, das die Fami-

20 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 23.

21 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 38.

22 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 152

23 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 30.

24 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 31. Der Schrecken bezieht sich bei Röhnert allerdings noch auf eine weitere Zeitebene, den Holocaust. Auch wenn die Karstlandschaften heute Lebensräume von biodiverser Vielfalt böten, so finden sich unterirdisch in den Höhlen, Dolinen und Tunnel „permanent Spuren des Grauens“ (Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 34). Im Thüringer Karst stößt der Autor auf „Barackenreste“ des KZ Oberdorf, wo Gefangene des KZ Buchenwald in Bunkern Munition einlagern mussten, wie auch auf „Barackenreste“ des KZ- Mittelbau-Dora (Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 145), wo Häftlinge im letzten Kriegswinter das Zusammensetzen von V2-Raketen als Zwangsarbeit verrichteten; in den 1990er Jahren hätten Hobbyhistoriker dort „über siebenzig Tonnen Kriegsdevotionalien“ herausgeschleppt (Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 154).

25 Vgl. Dürbeck, „Narrative des Anthropozän“, 8f.

26 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 36.

lie amüsierte.²⁷ Viele Texte von Seiler stellen die Folgen des Uranbergbaus schonungslos dar. Stellvertretend sei hier ein Auszug aus dem titelgebenden Gedicht des Bandes *pech & blende* zitiert. Pechblende ist eines der von der Wismut AG abgebauten Uranerze. Indem der Titel das Uraninit Pechblende aufspaltet bzw. in der Mitte zerhackt, stellt er, so könnte man sagen, performativ den Abbau des schwarzen Erzes dar, wodurch der strahlende Stoff freigesetzt wird und der Geigerzähler tickt:

[...]

aus dem quartier seines gehens, weite hinter
den dämmen von culmitzsch, weit heraus
gerissen aus einer seltenen arbeit bei selingstädt
mit russischen erzen und ölen. und obwohl
wir selbst längst hätten schlafen müssen
drängten wir zu mutter hinunter, wenn vater
nachts umherging und schrie

*den knochen das weiss das waren die knochen
mit russischen ölen und erzen*

so sagten wir uns, er wittert das erz, er ist der knochen, ja
er hatte die halden bestiegen
die bergwelt gekannt, die raupenfahrt, das wasser, den schnaps
so rutsche er heimwärts, erfinder des abraums
wir hören es ticken, es ist die uhr, es ist
sein geiger zähler herz.²⁸

Dieses schon 1995 im Debütband von Lutz Seiler veröffentlichte Gedicht erinnert an seinen Heimatort Culmitzsch, der durch den Uranbergbau geschleift wurde, es benennt mit der wiederholten Phrase „russische Erze und Öle“ den Betreiber der Mine, benennt das Unfreiwillige an der Arbeit („aus einer seltenen arbeit in selingstädt gerissen“) und stellt die körperliche und seelische Pein des Vaters und die Gefahr für seine Gesundheit dar (sein Schreien bei Nacht, „geiger zähler herz“), was die ganze Familie in Mitleidenschaft zieht. Die im Gedicht kursiv gesetzte Rede von Knochen ist doppeldeutig: Sie bezieht sich sowohl auf den Rohstoff, die Erze, als auch auf die Knochenarbeit, die der Abbau für die Bergleute bedeutet. In seinem Essay „Herkunft II“ berichtet Seiler, dass anstelle seines Heimatdorfes heute

27 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 37.

28 Seiler, *pech & blende. Gedichte* (Suhrkamp 2000, 36f.).

„die größte radioaktive Schlammdeponie Europas“ steht;²⁹ von den Bergleuten sei „selten jemand älter als 60“ geworden wurde. Neben Krankheit und Tod hebt der Autor zudem die bodenlose Aushöhlung der Landschaft hervor. Woyzeck zitierend – „alles hohl da unten“³⁰ – erzählt er, die Wismut AG habe „auf der Suche nach den Adern des Pecherzes [begonnen] unser Dorf zu untergraben“ , was bei ihm zu einem „seltsamen Gefühl“ beigetragen hat, auf ‚dünnem Boden‘ zu gehen“.³¹ Mit der Zerstörung menschlichen Lebens geht die Zerstörung der Landschaft einher. Damit macht das Gedicht die hohen Kosten des ostdeutschen Anthropozän und seiner Folgen auf so nüchterne wie drastische Weise anschaulich. Dass zur „Geschichte der wissenschaftlichen Zerstörung [...] die des Hohns und der Demütigungen [tritt]“, wie es die Wismut betrieben hat, nennt Seiler später das „Woyzeck-Prinzip“.³²

Zugleich bietet das Gedicht aber auch eine topographische sowie poetische ‚Tiefbohrung‘. Denn im selben Essay spricht Seiler von der „Heimat als Gangart“, die sich auch im Vers niederschlägt:

*jedes gedicht geht langsam von oben nach unten... zu den rohen Stoffen, den Erzen, den Knochen der Erde, wie sie nach der Bergbaumythologie benannt sind. Unsichtbar, in der Tiefe war der Raum, der vor unseren Augen herausgeschleudert oder abgepumpt wuchs zum Abraum. Zur Halden-Landschaft.*³³

Radioaktivität, Aushöhlung, Abraum und Haldenlandschaft sind zum einen Gesichter des Anthropozän. Die Katabasis hinab in die Tiefe wird hier jedoch mit der Poetik eines Gedichts und der Frage der poetischen Quelle verbunden, so dass sich die Bewegungsrichtung auch umkehren kann, wenn Radioaktivität „zum inspirierenden Medium“ wird, wie es Michael Ostheimer für unterschiedliche Texten Seilers gezeigt hat.³⁴

29 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 40.

30 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 37.

31 *Sonntags dachte ich an Gott*, 37.

32 Seiler, „Das Radiumohr“, o.S.

33 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 37.

34 Michael Ostheimer, „Strahlungsfähigkeit. Radioaktivität als literarischer Stoff bei Lutz Seiler“. In: *Lutz Seiler. Sonderbeft text + kritik* (2025, im Druck). Ich danke dem Autor für die vorzeitige Einsicht in den Aufsatz.

Demgegenüber stellen Röhnerts Karst-Texte – sowohl in *Vom Gehen im Karst* als auch die in *Karstwärts*³⁵ versammelten Erzählungen – vor allem seine oberirdischen Wanderungen und Streifzüge dar. Er trifft auf „Schluchten und Schrunden“,³⁶ auf „Mulden und Trichter“ im „Steinbuchlabyrinth“,³⁷ die das Gehen im Karst in unvorhergesehene Richtungen bringt. In einem früheren Text von 2016 mit dem Titel „Mein erster Olymp“ vergleicht er „die Abraumkegel der Ronneburger Uranhalden“ mit den „ägyptischen Pyramiden“³⁸ und spielt damit auf ein anderes Totenreich und die gleichzeitige mythologische Qualität des Karsts an.

4. Unterschiedliche Zeitlichkeiten, Erinnerung und die Quelle von Mythos und Poesie

Interessant ist, wie Röhnert die Karstlandschaften erkundet und dabei das geoökologische Terrain nicht nur als einen durch Eingriffe, Krieg und Konflikte gestörten Raum beschreibt, sondern auch dessen zeitliche Schichtung hervorhebt. So heißt es bei ihm:

Auf unheimliche Weise stoßen im Karst Erd- und Zeitgeschichte unmittelbar aufeinander, und es mag dieses Oszillieren zwischen Erhabenem und Entsetzlichem sein, das zu Signatur der Landschaft gehört. Die Gegenwart bewegt sich im Karst permanent über Schichten, die sowohl die ‚kurze‘ Geschichte der Menschheit als auch die ‚lange‘ Geschichte der Erde wie wasserlösliche Sedimente angespült haben.³⁹

Wenn Röhnert von seinen wiederholten Erkundungen des Karsts erzählt, geht es ihm um die exakte Aufzeichnung der Topographie und der einzelnen Orte, so dass die Rezipienten jede seiner Wanderungen genau nachvollziehen können. Diese Langsamkeit der Be-

35 Jan Röhnert, *Karstwärts. Erzählungen* (kul-ja!, 2024). *Karstwärts* versammelt in drei Teilen „I Fluss Stein Erde Olymp“, „II Thrakisches Tagebuch 1 & 2 (2012)“ sowie „III Karstgelände“ Essays und Gedichte aus unterschiedlichen Schaffensperioden, die durch die thematische Klammer des Karstbezugs verbunden sind. Diese Sammlung wird im Folgenden als K zitiert.

36 Röhnert, *Karstwärts*, 54.

37 Röhnert, *Karstwärts*, 25.

38 Röhnert, *Karstwärts*, 15.

39 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 31.

schreibung, die auch immer wieder auf die eigene Kindheit Bezug nimmt, ist gewollt. Das ‚Gehen im Karst‘ reklamiert seine Eigenzeit, es setzt „die herkömmliche Orientierung außer Kraft“⁴⁰ und öffnet den Blick für das Ambiente, das „Umgebensein mit Gesteinstrümmern, mit Erdfällen, Aufbrüchen und Einstürzen, die wie Spiegelscherben aus der Erd- und Evolutionsgeschichte zu mir aufblitzen“.⁴¹ Röhnert geht in seinen Wanderungen in Thüringen und im Harz auch auf der Skala der Erdgeschichte zurück, erinnert daran, dass man 1820–1828 bei Erdarbeiten die „Skelette urzeitlicher Tiere wie Mammut, Wollnashorn, Waldelefant, Riesenhirsch und Säbelzahn tiger“⁴² fand, stellt eine Verbindung zur 1994 zufällig freigelegten Chauvet-Höhle mit 40.000 Jahre alten Wandzeichnungen her, beschreibt die Höhlen des Karsts als „Zeitkapseln [der] Vorgeschichte“,⁴³ welche Knochen von Wirbeltieren und Überresten von menschlichen Vorfahren konservieren. Auch weitere tiefzeitlichen Bezüge durchziehen seine Karst-Texte, etwa wenn der Erzähler im Wadi Degla bei Kairo an den fossilen Meeresablagerungen der hundert Meter hohen Kalk- und Sandsteinablagerungen den „über sechzig Millionen Jahren fossilen Ablagerungsprozess“⁴⁴ abliest. Auf ähnliche Weise entziffert er im heimischen Steinbruch in Thüringen mit seinen Quarzkristallen, Kalkablagerungen und Fossilien das „Meeresgedächtnis des Steins“⁴⁵ und schließt daraus, dass er vor 40 Millionen „hier nicht gegangen, sondern geschwommen“ wäre. Dabei fragt er sich, wie diese derzeit von Autobahnen durchzogene Landschaft wohl in 40 Millionen Jahren in der Zukunft aussehen wird.⁴⁶ Seine Beschreibungen werfen damit sowohl einen Blick zurück in die tiefe Vergangenheit als auch einen voraus in die tiefe Zukunft. Die sehr unterschiedlichen Zeitlichkeiten rücken durch den Wandernden in ein relationales Verhältnis.

Neben dieser Multiskalarität der Zeitlichkeiten kommt bei Röhnert noch ein weiterer bedeutsamer Aspekt ins Spiel. Er schreibt der

40 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 55.

41 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 56.

42 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 26.

43 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 57.

44 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 175.

45 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 126.

46 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 126.

Karstlandschaft auch ein kulturelles Gedächtnis zu. Für ihn sind die „Höhlen, Gewässer, Pflanzen und Tiere des Karsts Teil unseres Kollektivgedächtnisses“, aus dem nicht zuletzt „unsere Archetypen entstehen“. ⁴⁷ Diese Jung'sche Metaphorik weist auf ein poetisches Verständnis des Karsts hin. Für ihn geht diese Landschaftsformation mit der Entstehung unserer Mythen und Geschichten einher: Zeus' Höhlen in Kreta, die nächtlichen Mysterien des orphischen Kultus in Griechenland und an der Schwarzmeerküste wie auch sein eigenes, durch die Lektüre vieler anderer Schriftsteller inspiriertes Erzählen vom Gehen im Karst oder in *Thrakisches Tagebuch* (2014) sind die Beispiele, die eine lange mythische Spur aufrufen, die für ihn aus den Karstlandschaften hervorgeht. Diese lange Kulturgeschichte mit recht unterschiedlichen kultischen, mythischen und literarischen Ausformungen rückt diese durch den gemeinsamen geologischen Fokus in eine unmittelbare Nähe, so dass sie fast wie verwandte Schichten erscheinen.

Bei Lutz Seiler hingegen ist die Verbindung von Zeit, Erinnerung und Poesie gebrochener und ambivalenter. Zunächst ist festzuhalten, dass Seiler die Darstellung des Uranbergbaus dezidiert an die eigene Kindheit und Herkunft zurückbindet. Anders als bei Röhnert ist der Ausgangspunkt nicht die Gegenwart, sondern die Erinnerung. Auffallend ist der lokale und individuelle Zug, der sich dem kollektiven Zwang nicht nur der DDR-Gesellschaft, ⁴⁸ sondern auch der Ausbeutung der Bergbauindustrie entzieht. Bernard Banoun hat gezeigt, dass Seiler die DDR nicht von außen als Ganzes beschreibe, vielmehr konstituiere er mit der Rede von den ‚müden Dörfern‘ seine Heimat mit dem peripheren, distanzierten Post-DDR-Blick als „Heterotopie und Heterochronie“, d. h. nicht als einen lokalen Rückzugsort, der Identität ermöglicht, sondern einen „von der Literatur [...] formulierte[n] Gegenort“. ⁴⁹ Als Heterotopie ist er aber nicht ohne weiteres zugäng-

47 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 60.

48 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 46f.

49 Bernard Banoun, „Hétérotopies et géopoétique. La recherche du temps et de l'espace de l'ex-RDA dans la prose de Lutz Seiler“. In: *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989*, hrsg. von Małgorzata Smorag-Goldberg, Marek Tomaszewski (Noir Sur Blanc 2013, 248–265: 265).

lich, wenngleich gerade dieser entfernte und zugleich beunruhigende Ort die widersprüchliche Quelle seiner Poesie ist.

Hier ist es aufschlussreich, dass Seiler in seinem Essay „Und unter den Füßen liegen die Vergangenheiten...“⁵⁰ eine Art Poetologie mit Bezug zu den Wahrnehmungsmodi Abwesenheit, Müdigkeit und Schwere entwirft, die mit seiner Herkunft aus der Uranbergbaulandschaft assoziiert sind. Lucie Täieb hat die Frage nach dem Zusammenhang der „Wirkung „niedrigdosierter, andauernder Strahlenbelastung“⁵¹ und der Wahrnehmungsmodi der sog. ‚müden Dörfer‘ untersucht. Auch wenn Seiler der Uranstrahlung mit der überraschenden Parallele zu den heiligen Plätzen der Navajo-Indianer eine „Trance-Qualität“ zuerkennt,⁵² verkläre er sie in keiner Weise, verdeutlicht er doch, dass die Dörfer in Thüringen ebenso wie die heiligen Stätten in den Black Hills in South Dakota wegen Profitgier zerstört wurden. Entgegen der Auffassung einer möglichen Verharmlosung des Urans betont Täieb, der radioaktive Stoff selbst sei „weder gut noch böse“, „die Materie kennt [...] keine Moral“, vielmehr stehe der Wahrnehmungszustand der Abwesenheit für „Durchlässigkeit“⁵³ und den „[Verzicht] auf jede bewusste Kontrolle der Außenwelt und des Ich“.⁵⁴ Damit erkennt sie der tranceartigen Müdigkeit in Seilers Beschreibung eine geopoetologische Qualität zu. Allerdings wäre zu betonen, dass die Verbindung zur Landschaft bei Seiler eine unfreiwillige, keineswegs gewählte ist. Demgegenüber geht Ostheimer offenbar von einer Spannung zwischen radioaktiver Strahlung und Dichtung aus, wenn er davon spricht, dass bei Seiler „die materielle Versehrung des heimatlichen Raums im Medium der Schrift imaginativ kompensiert werde und die Literatur den „Heimatverlust“ sogar

50 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 71–80.

51 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 40.

52 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 41.

53 Täieb, „Lutz Seiler und das ‚Territorium der Müdigkeit‘“, 348, 349.

54 Täieb, „Lutz Seiler und das ‚Territorium der Müdigkeit‘“, 350. Dabei erscheinen „sowohl Dinge als auch physikalischen Eigenschaften der industrialisierten Welt (Elektrizität, Radioaktivität) als Vermittler und notwendige Helfer [genauso wie sie es in einem Märchen sein könnten].“ (Täieb, „Lutz Seiler und das ‚Territorium der Müdigkeit‘“, 352).

„transzendiert“.⁵⁵ Diese unterschiedlichen Deutungen (Durchlässigkeit; Kompensation) zeigen die Schwierigkeiten und Widersprüchlichkeiten an, die in einer solche Verbindung von Landschaftsformation und Dichtung stecken.

5. Divergente Geopoetiken

Das „verzögerte Voranschreiten“⁵⁶ im Karst hat für Röhnert eine geopoetische Seite. Seine Fortbewegung gleiche einem „Zickzack“⁵⁷, und hier bezieht er sich ausdrücklich auf Handkes Texte über Slowenien, in dessen Spuren er sich vielfach bewegt. Dieser schreibt, er habe sich „im Karst nie beeilt“ und sei der „reine[n] Lust am Unterwegssein“ befolgt, „je zielloser, desto besser“.⁵⁸ Abgeleitet von dieser ziellosen Bewegung entwickelt Röhnert andeutungshaft eine Geopoe-tologie, wenn er „Umwege, Kurven, Sprünge und abrupte Kehren der schwer einsehbaren Wegstrecke über den unebenen, unregelmäßigen Dolinenkarst nachzuzeichnen sucht“.⁵⁹ Dies generiere die „Eigen-tümlichkeit einer sich permanent hinterfragenden Schrift [...] mit Appositionen und Einschüben, Wiederaufnahmen, Aposiopesen und Anakoluthen“.⁶⁰ Für Röhnert ist die Landschaft durch „amorphe Unbestimmtheit“ und zugleich eine „vielfältige Formensprache“ gekennzeichnet.⁶¹ Aus dieser „Durchlässigkeit“ und „Nichtfeststellbarkeit“ leitet er sogar ein „Verwandtschaftsgefühl“ zwischen Mensch und Karst ab, eine „Nähe zum Humanen“, die auf die „Vorläufigkeit unseres Erscheinens“ verweise.⁶² Hier grenzt er sich explizit ab von Goethes Favorisierung des Granits, für den der Karst eine „Gesteins-art“ von „schwachem Charakter“ war.⁶³ Stattdessen zieht Röhnert eine Linie von Stifters Erzählung „Kalkstein“ über Rilkes *Duinesier*

55 Ostheimer, „Strahlungsfähigkeit. Radioaktivität als literarischer Stoff bei Lutz Seiler“ (im Druck). Ostheimer nimmt dabei Bezug auf die antike Pneumalehre und verbindet sie mit der physikalischen Feldtheorie.

56 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 66.

57 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 67.

58 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 67.

59 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 66.

60 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 66.

61 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 68, 67.

62 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 51.

63 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 38.

Elegien, Julian Gracqs von den französischen Chaussées inspirierte „synästhetische Prosa“⁶⁴ mit „geopoetischen Zugriff“⁶⁵ bis zu Hanns Cibulkas „großer Landschaftsprosa“⁶⁶ in den *Dornburger Blättern* und immer wieder zu Handkes Romanen und Erzählungen. In diese Traditionslinie schreibt er sich ein. Der so ambivalente Karst verliert dadurch seinen Schrecken, wenn auch die zitierte Instrumentalisierung der Karsthöhlen in der Nazizeit als eine düstere Erinnerungsschicht erhalten bleibt. Der Karst ist für ihn eine Landschaft, aus der sich eine nicht nationalistisch bestimmte Geopoetik ableiten lässt, die sich vor allem auf die Schreibweise bezieht. Die topographische Tiefbohrung in Röhnerts Essay *Vom Gehen im Karst* erinnert an kulturelle Archetypen und tiefenzeitliche Schichten. Wenn der Autor ansonsten das Unbestimmte, Durchlässige, Unsichere, Amorphe und Vielfältige der Karstlandschaft betont, leitet er das phänomenologisch aus der Bewegung des Gehens ab, der Zickzackbewegung, der Unterbrechung, dem Absetzen und immer wieder neu Ansetzen, was sich auch in seiner Schreibweise findet. Insofern könnte man ihn fast als einen Karst-Flaneur bezeichnen.

Anders funktioniert die Poetologie bei Lutz Seiler. Auch wenn beim ihm Durchlässigkeit eine wichtige Rolle spielt, betont er nicht das Zufällige, sondern vielmehr das Notwendige. Unter der Überschrift „Schwere“ konkretisiert er Paul Bowles Satz „Jeder hat nur ein Lied“ als „Jeder hat *sein* Lied“ und erläutert: „Die Suche danach kann dauern; jahrelang [...]. Man könnte sagen: das Gedicht ist etwas, das sich mit der Existenz seines Autors unbedingt durchsetzt, sein eigenes Lied, sein Glaube an einen ‚absoluten Rhythmus‘, der der eigene Rhythmus ist. Der Glaube an einen absoluten Klang, der der Klang des Eigenen ist“.⁶⁷ Für Seiler ist der Bezug zur eigenen Geschichte wesentlich: „Vor jedem Gedicht liegt die Geschichte, die wir erlebt haben, das Gedicht trifft ihren Ton, es erzählt sie nicht, es erzählt ihren Ton“.⁶⁸ Mit der Metaphorik des Wortfelds von Ton, Klang, Rhythmus hebt Seiler auf eine weiche und für Poesie essentielle

64 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 114.

65 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 128.

66 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 131.

67 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 78.

68 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 78.

Kategorie ab. Diese wird hier aber weniger mit Landschaft und Geologie in Zusammenhang gebracht, als mit einer Suchbewegung des Autors, die er aus einer bestimmten Haltung oder besser aus einem bestimmten Wahrnehmungszustand herleitet. Für Seiler besteht die Arbeit des Gedichts, wie er schreibt, am „Nichtverbalisierbaren“, einer „Bewegung auf das Nichtgesagte und das vielleicht Unsagbare hin“. ⁶⁹ Ob er diese Aussagen auch als Poetologie verstanden wissen will, bleibt fraglich; seine kontextuellen Beispiele von Hofmannsthal, Dylan Thomas und Thomas Hardy weisen die Möglichkeit einer schlüssigen Dichtungstheorie zurück. Es lässt sich aber festhalten, dass für Seiler „Abwesenheit“ ein „erstrebenswerter Zustand“ ist, weil er erlaubt, zurückzutreten und „die Dinge wahrzunehmen ohne Absicht“. ⁷⁰ Seine Herkunft aus den ‚müden Dörfern‘ ermöglicht die in dem besagten Essay beschriebenen Wahrnehmungsmodi von Abwesenheit, Müdigkeit und Schwere. In geopoetischer Hinsicht gäbe es also lediglich einen vermittelten und ganz individuellen Zusammenhang zwischen dem uranstrahlenden Herkunftsort der Kindheit und der Entstehung von Dichtung.

Auch Bernard Banoun hat Seiler in die geopoetische Tradition ⁷¹ eingeordnet und kommt zu einer interessanten Schlussfolgerung: Während Novalis, der „real und poetisch in die Tiefen der Erde eindrang und in der Abstiegsbewegung „das metaphorische Netz der ‚orphischen Höhlen und des lyrischen Totengedächtnisses“ aufnahm, sei bei Seiler „nur noch die Umkehrung dieser Utopie in einem Albtraum übriggeblieben“, wenngleich nicht frei von der Sehnsucht nach den Orten der Kindheit. ⁷² Eine Aussage in der Büchner-Preis-Rede über seinen Vater scheint diese ambivalente Beziehung zur Uranbergbaulandschaft im Anblick der heimischen Nordhalde zu bestätigen, wenn sie als „schön“ bezeichnet und sie für ihn „ein halbes Jahrhundert nach der Zerstörung“ zu einem „seltsamen Sehnsuchtsort“

69 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 79.

70 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 75. Hier spricht er auch von „Gelassenheit, die Dinge und Worte dahingestellt sein zu lassen und selbst von ihnen gelassen zu sein“.

71 Mit Bezug auf auf das Buch von Erika Schellenberger-Diederich, *Geopoetik. Studien zur Metaphorik des Gesteins bei Hölderlin und Celan* (Aisthesis 2006).

72 Banoun, „Hétérotopies et géopoétique“, 263.

geworden ist.⁷³ Dem kontaminierten geologischen Raum der Kindheit, so belastet er ist, wird dabei eine tröstliche Qualität zugeschrieben, womöglich weil sie etwas Vertrautes aufruft. Dennoch ist sich Seiler der verheerenden Folgen des Atomzeitalters („das Trauma der Bombe ist nicht zu überwinden“)⁷⁴ als wichtigem Marker des Anthropozän bewusst, wenn er am Ende derselben Rede der Versuchung einer Verklärung der strahlenden Landschaft widersteht.

6. Fazit

Jan Röhnert verbindet mit der Geologie der Karstlandschaft erstens eine vielfältige Formensprache, die wesentlich aus seiner Fortbewegung im Raum begründet ist. Zweitens situiert er in der höhlenartigen, porösen Topologie des Gesteins den orphischen Kult und das Totengedächtnis ägyptischer Nekropolen, aus denen er kulturelle Archetypen ableitet. Und drittens betont er ein Verwandtschaftsgefühl des Menschen zu der Gesteinsart des Karsts. Die geopoetische Verflechtung von Erd- und Menschheitsgeschichte, soviel mythisches Potential sie auch birgt, ist für ihn jedoch letztlich eine „Verlustgeschichte“⁷⁵, die planetarisch und apokalyptisch konzipiert ist. An späterer Stelle heißt es: „Ich notiere: Verwitterte Hochebene. Der erste Mensch sein. Der letzte Mensch sein, auf einer leeren, ausgeräumten Welt“.⁷⁶

Seilers Kindheitslandschaft des Uranbergbaus ist die Quelle seiner Poesie, wobei das belastete Erbe als widersprüchliche Erinnerungspur in seinen Texten mitläuft. Wie Röhnert geht er imaginär in die Vergangenheit zurück, allerdings viel konkreter in seiner persönlichen Geschichte. Aus seiner Herkunft aus den ‚müden Dörfern‘ leitet er erstens die für seine poetische Inspiration so wichtigen Wahrnehmungsmodi der Abwesenheit, Müdigkeit und Schwere ab; die Absenzen des Bewusstseins, die er als „präpoetologische Axiome“ bezeichnet, wirken für ihn „wie affine Medien“ der unmittelbaren

73 Seiler, „Das Radiumohr“, o.S.

74 Seiler, „Das Radiumohr“, o.S.

75 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 167.

76 Röhnert, *Vom Gehen im Karst*, 147.

Wahrnehmung von Welt.⁷⁷ Zweitens sucht er in seinen Gedichten nach dem besonderen Ton dieser erlebten Geschichte in der spezifischen Landschaft, was er auch als das Unbedingte eines Gedichts bezeichnet. Dies zeigt etwa das Gedicht *pech & blende*. Sein Ton hält sowohl die individuelle Pein und Todesgefahr („geiger zähler herz“) als auch die gesellschaftlich-ökonomische Gewalt und Ausbeutung des Bodens und die Langzeiteffekte der strahlenden Halden und des Abraums fest („Woyzek-Prinzip“).

Beide Autoren entfalten eine Geopoetologie, in der ihre literarische Formensprache von Erdgeschichte inspiriert ist, bei Röhnert von den porösen Formationen und der Gehbewegung im Karst, bei Seiler von der widersprüchlichen Kraft des strahlenden Uranerzes. Obgleich sie aus derselben Landschaft stammen und diese in ihren Texten thematisieren, hat diese für sie eine andersartige Bedeutung. Sie entwickeln unterschiedliche Bilder, unterschiedliche Poetologien und unterschiedliche Verortungen des Menschen in unserer Zeit. Seilers Gedicht *pech & blende* und viele anderer seiner Texte vollziehen eine Katabasis in die uranstrahlende Kindheitslandschaft, die eine individuell-familiäre Verortung eines ‚ostdeutschen Anthropozän‘ erlaubt. Zugleich ist dieser Ort als literarischer Gegenort angelegt, der eine widersprüchliche Quelle der Poesie zwischen Todesgefahr und Trost, zwischen Schrecken und Sehnsucht birgt. Demgegenüber sind Röhnerts Streifzüge lokal situiert, bewegen sich aber durch multiskalare Zeitlichkeiten, verbinden sich mit anderen Räumen und schließen seine Literatur an Archetypen der Kulturgeschichte an. Seine Karsttexte universalisieren das Anthropozän, dessen Ende sich bereits abzeichnet.⁷⁸

Literaturverzeichnis

Banoun, Bernard, „Hétérotopies et géopoétique. La recherche du temps et de l'espace de l'ex-RDA dans la prose de Lutz Seiler“. In: *Mémoire(s) des lieux dans la prose centre-européenne après 1989*. Hrsg. von Małgorzata

77 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 37.

78 Der vorliegende Aufsatz entstand im Rahmen des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) 2024–2026 geförderten Projekts „Das naturkulturelle Gedächtnis im Anthropozän. Archive, Medien und Literaturen der Erdgeschichte“ (DU 320/11-1).

- Smorag-Goldberg, Marek Tomaszewski. Lausanne: Noir Sur Blanc 2013, 248–265.
- Chiro, Giovanna di, „Welcome to the White (M)Anthropocene? A feminist-environmentalist critique“. In: *Routledge Handbook of Gender and Environment*. Hrsg. von Sherilyn MacGregor. New York/London: Routledge 2017, 487–504.
- Crutzen, Paul; Eugene F. Stoermer, „The „Anthropocene““. In: *Global Change Newsletter* Jg. 41 (2000), 17–18.
- Dürbeck, Gabriele, „Narrative des Anthropozän – Systematisierung eines interdisziplinären Diskurses“. In: *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* Jg. 2, Nr. 1 (2018), 1–20.
- Haraway, Donna, „Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin“. In: *Environmental Humanities* Jg. 6 (2015), 159–165.
- Heyne, Elisabeth; Wagner, Alexander, „Hühner, Kohle, Kernkraftwerke. Gibt es ein ostdeutsches Anthropozän?“. Folge der Reihe *Essay & Diskurs* im Deutschlandfunk, gesendet am 16.6.2024. <https://www.deutschlandfunk.de/gibt-es-ein-ostdeutsches-anthropozan-100.html>.
- Kleinschmidt, Sebastian, „Orte hören. Lutz Seilers poetische Geografie des Gedichts“. In: *Études Germaniques* Jg. 298, H. 2 (2020), 303–310.
- Malm, Andreas; Hornborg, Alf, „The Geology of Mankind? A Critique of the Anthropocene Narrative“. In: *The Anthropocene Review* Jg. 1, Nr. 1 (2014), 62–66.
- Moore, Jason W. (Hrsg.), *Anthropocene of Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism*. Oakland, CA: PM Press 2016.
- Ostheimer, Michael, „Strahlungsfähigkeit. Radioaktivität als literarischer Stoff bei Lutz Seiler“. In: *Lutz Seiler. Sonderheft text + kritik*. Hrsg. von Bernard Banoun, Carola Hähnel-Mesnard (2025, im Druck).
- Paul, Reimar, „Salz, Broiler, Atommüll. Das einstige Kalibergwerk Morsleben in Sachsen-Anhalt hat viel zu erzählen: Heute lagern hier radioaktive Fässer“. *taz* 12.11.2022. <https://taz.de/!5891818/>.
- Röhnert, Jan, *Vom Gehen im Karst*. Berlin: Matthes & Seitz 2021.
- Röhnert, Jan, *Karstwärts. Erzählungen*. Erfurt: kul-ja! 2024.
- Schellenberger-Diederich, Erika, *Geopoetik: Studien zur Metaphorik des Gesteins in der Lyrik von Hölderlin bis Celan*. Bielefeld: Aisthesis 2006.
- Seiler, Lutz, *pech & blende. Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Seiler, Lutz, *Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Seiler, Lutz, „Das Territorium der Müdigkeit“. In: *Altenburg: Provinz in Europa. Eine künstlerische und kulturtopographische Anthologie*. Hrsg.

von Jutta Penndorf, Matthias Flügge. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2007, 114–125.

Seiler, Lutz, „Das Radiumohr – eine Geschichte des Geringsten. Rede des Büchnerpreisträger Lutz Seiler“, 4.11.2023. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/rede-des-buechnerpreistraegers-lutz-seiler-das-radiumohr-eine-geschichte-der-geringsten-1.6297812?reduced=true>.

Sloterdijk, Peter, „Das Anthropozän – ein Prozess-Zustand am Rand der Erd-Geschichte?“. In: *Das Anthropozän. Zum Stand der Dinge*. Hrsg. Jürgen Renn, Bernd Scherer. Berlin: Matthes & Seitz 2015, 25–44.

Taïeb, Lucie, „Lutz Seiler und das ‚Territorium der Müdigkeit‘“. In: *Études Germaniques* Jg. 298, H. 2 (2020), 343–352.

„höhle in der zeit“.

Unterirdische Konfigurationen und chronotopisches Erzählen in Lutz Seilers Werken

Sommer 1990, ein unterirdischer Stollen in Thüringen, darin drei Menschen, die auf einem Haufen Ost-Geld sitzen. Mit diesem Screenshot wirbt ein Filmplakat für Frauke Brunckhorsts Wende-Komödie *Zwei zu eins* (2024). Das ungültige Geld im Berg ist ein Schlüsselbild für ein im Wortsinn unterirdisches Vermächtnis der 1989/1990 untergegangenen DDR, und zwar in doppelter Hinsicht: als hochsymbolische Attrappe und als Erzählanreiz. Unter der Oberfläche der Nachwendezeit rumort auf der einen Seite die reale Geschichte des Landes und das, was von ihm finanzökonomisch geblieben ist; auf der anderen Seite bleibt den Dichtern die Möglichkeit, nach dieser Geschichte zu schürfen und davon zu erzählen, ostalgisch oder postromantisch, ironisch und grotesk.

1. Chronotopisches Erzählen und die unterirdische Erfindung des Ostens

Der Film beruht auf einer wahren Begebenheit, die lange Zeit im Schatten der DDR Geschichtsschreibung stand.¹ In einem Bergstollen

1 Tatsächlich wurden aus dem Gelddepot Scheine entwendet, wenigen Tätern kam man auf die Spur, strafrechtliche Konsequenzen hatte dies in der juristischen Grauzone vor der staatlichen Einigung nicht. Der Film konzentriert die Story – nach dem Modell einer Caper Comedy – auf die Monate der Währungsreform im Sommer 1990. Zwei Männer und eine Frau, eine *Ménage à trois*, dringen in den Stollen ein und entnehmen dort die nicht mehr gültigen Geldscheine, die sie in westliche Waren umtauschen. Das Geld ist der heimliche Held des Films. Er agiert und regiert unterirdisch. Es überdauert das Ende der DDR und behält dank der unsichtbaren Tauschaktion seine Gültigkeit. Interessant ist, wie dem

südlich von Halberstadt wurden nach dem Mauerfall 109 Ost-Milliarden der alten DDR-Währung in 600 Millionen einzelnen Scheinen gelagert. Dieser Stollen, der 300 Meter lang und acht Meter hoch ist, war in den frühen 1940er Jahren von Zwangsarbeitern in den Felsen gebohrt worden, um die nationalsozialistische Rüstungsproduktion zu schützen. Die Nationale Volksarmee der DDR hatte ihn für ihre Waffendepots genutzt, die abdankenden DDR-Banken für ihre inzwischen wertlose Währung. Inzwischen ist der Stollen leergeräumt, das Geld wurde 2002 in einer Müllverbrennungsanlage vernichtet. Für den Film wurde der Originalstollen durch einen anderen ersetzt, das Komplexlager 22 in Rothenstein bei Jena. Es liegt im Bereich des Erzbaubeiets bei Gera, der Herkunftslandschaft Lutz Seilers, der im Bergbaumilieu groß wurde.²

Lutz Seiler wurde am 8. Juni 1963 in Gera geboren, sein Großvater arbeitete im Uranuntertagebau der Sowjetisch-Deutschen AG Wismar, die spaltbares Material für russische Atombomben aus der Erde holte; wenn der Großvater aus der Grube heimkehrte und seine Hand über das Radio schwenkte, wurde die Musik zum „Knacken und Rauschen“. „Abwesenheit, Müdigkeit und Schwere prägten diese Zeit“, summiert der Autor über seine Kindheitsjahre in Thüringen. Im Zuge des Uranabbaus wurde Seilers Heimatdorf Culmitzsch im Jahr 1968 geschleift. Rückblickend erinnert Seiler in seinem Essay „Heimaten“ (2001) an die bizarre Haldenlandschaft, die „größte Uranhalde Europas, die bis heute den Namen des Dorfes trägt“:³

die Abraumhalden und Absetzanlagen, darunter die Erze, das Uran. Als sich die amerikanischen Besatzer 1945 aus Thüringen zurückzogen und im Gegenzug Berlin in Sektoren geteilt wurde, hatten sie etwas übersehen: Pechblende, schwarz und glänzend wie Kindspech lag das kryptokristalline Urangestein in der Erde, ihr schwerstes natürliches Element. [...] Nach dem Abzug der Amerikaner, noch 1945, erforschten russische Geologen die ostdeutschen

Geld das universelle Tauschmedium korrespondiert, von dem es erzählt: die Poesie. Vgl. Jochen Hörisch, *Kopf oder Zahl* (Suhrkamp 1996, 53–71).

- 2 Vgl. Michael Braun, „Herkunft und Ankunft. Erfindungen des Ostens in Lutz Seilers Roman *Stern 111*“. In: *Études Germaniques* 79, Nr. 2 (2024, 197–208).
- 3 Lutz Seiler, „Das Radiumohr oder Eine Geschichte der Geringsten“. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* (Wallstein 2023, 98–106:100).

Uranerzlager. Ein Jahr später begann die einzige kommunistische Aktiengesellschaft auf deutschem Boden, die ‚Sowjetisch-Deutsche AG Wismut‘, spaltbares Material für russische Atombomben aus der Erde zu holen.⁴

2. Graben als Gangart: Der Bergbau als archaischer Bildspender

Stollen und Gruben, Höhlen und Erdlöcher, Keller und Tagebauhal- den spielen in Seilers Werken eine besondere, bislang noch nicht hin- reichend gewürdigte Rolle. Der Bergbau hat einen Sitz im Leben der abgeräumten Landschaften des thüringischen Uranbergbaus. Und vom Bergbau haben vor allem die Dichter zu erzählen. Sie sind von alters her die besseren Chronisten, die „die Geschichte aus Hoffnung und Erinnerung zusammen[zu]setzen“ gelernt haben. Zu ihrem Spre- cher hat Novalis in seinem Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) einen Einsiedler in der Höhle gemacht: Dichter, sagt dieser zu dem alten Bergmann, der ihn dort aufsucht, sind „verkehrte Astrologen“, die ihren Blick auf den Erdboden wenden, um ihn zu erforschen; Dichter sind es, die „die Kräfte der Felsen und der Berge, und die mannigfaltigen Wirkungen der Erd- und Steinschichten“ studieren; und Dichter sind es, die sich so von der Erde die „Denkmale der Ur- welt“ zeigen lassen.⁵

Insofern sind Berg und Höhle archaische Bildspender fürs Story- telling: „Wer hinabfährt in die Grube, dringt ein in den unergründli- chen Bereich einer Urgeschichte und zugleich von Urschichten, gerät in Gegenden, deren zeitliche Dimensionen der Entstehung und Er- gründung sich dem Betrachter nur amorph und spröde zeigen“.⁶ Dies- es Hinabfahren in die Grube ist seit Johann Peter Hebels berühmter Kalendergeschichte „Unverhofftes Wiedersehen“ (1811) ein grundle- gend poetischer Vorgang. Der Weg ins Innere der Erde wird raum-

4 Lutz Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze* (Suhrkamp 2004, 35).

5 Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*. In: *Werke*, hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz (Beck 1969, 197, 200).

6 Stephan Krause, „Das war mein Ort“. – Franz Fühmanns literarisches Berg- werk“. In: *„Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*, hrsg. von Norbert Otto Eke (Rodopi 2013, 309). Vgl. auch Gun- del Mattenklott, „Bergwerk. Tintenfluß. Palimpsest. Phantasien der Schrift“. In: *Schreiben – Schreiben lernen. Festschrift für Rolf Sanner*, hrsg. von Dietrich Boueke, Norbert Hopster (Narr 1985, 14–39).

zeitlich aufgeladen (in Hebels Erzählung mit der grenzenlosen Raffung von fünfzig „Trauerjahren“⁷) und mit philologischen und hermeneutischen Signalen versehen. Dazu gehören im Wortschatz des Bergbaus vor allem die Richtungsadverbien „hinauf“ und „herab“.⁸

Der Weg unter die Erde wird in dem Gedicht *gravitation* aus dem Lyrikband *pech & blende* (2000) mit der Bildwelt des Uranbergbaus ausgestaltet. Seiler notiert hier ein für ihn wichtiges „präpoetologisches Axiom“: „*Die Heimat als Gangart*, auch im Vers; jedes gedicht geht langsam von oben nach unten“.⁹

jedes gedicht geht langsam
von oben nach unten, von unten
nach oben, es verwahrt
seine sture natur, die sich noch
mit ihren abgebrannten blütenköpfen
nach der sonne dreht. das ICH
verkörpert sich selbst, wenn es
die decke zurückschlägt
greift es ohne zu zucken der mumie
ins herz. jedes gedicht
geht auf ameisenstrassen
durch die schallbezirke seiner glocke.¹⁰

7 Benjamin sieht in dieser Stelle eine unvergleichliche „Metaphysik“ der raumzeitlichen Raffung. Vgl. Walter Benjamin, „Johann Peter Hebel. Zu seinem 100. Todestage“. In: *Gesammelte Schriften II.1*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser (Suhrkamp 1991, 277–280).

8 Bernhard Dotzler, „Vom Märchen der Literatur. Die Bergwerke zu Falun bei Hebel, Hoffmann und Hofmannsthal“. In: *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*, hrsg. von Roland Borgards, Johannes Friedrich Lehmann (Königshausen & Neumann 2002, 265) weist nach, dass Hebel in der Bearbeitung der Erstfassung seine Erzählung (im Herbst 1810 erschienen *Rheinländischen Hausfreund oder Neuer Calender auf das Jahr 1811*) für das später publizierte *Schatzkästlein des rheinischen Hausfreundes* (1811) mit signifikanten Bewegungsadverbien verändert hat: Aus „Acht Tage vor der Hochzeit ist er auf die Grube gegangen und nimmer gekommen“ wird „Acht Tage vor der Hochzeit ist er *unter* die Erde gegangen und nimmer *herauf* gekommen“ (Hervorhebungen von M.B.). Vgl. ebd., Dotzler, „Vom Märchen der Literatur“. In: *Diskrete Gebote*, 266.

9 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 37.

10 Lutz Seiler, *pech & blende. Gedichte* (Suhrkamp 2000, 80).

gravitation ist ein poetologisches Gedicht, das uns über sich selbst unterrichtet. „nach unten“: Das führt ins Innere der Erde, in der die Quellen poetischen Sprechens verborgen und verwahrt sind, „seine sture natur“. Doch dieser starren, mumifizierten Natur gehört ein „herz“ mit mineralischen Adern. Das Groteske dieser Natur, die *natura naturata* und *natura naturans* ist, hält der Titel des Gedichtbandes fest. „pech & blende“ verbindet den teerartigen Rückstand mit den „blende“ genannten Mineralien, die mit ihrem Gewicht und Glanz Metallen täuschend ähnlich sehen. Aus „pech“ und „blende“ besteht das Mineral, das aus Schwarzpulver isoliert, als eigenes Element (als eines der Uranoxide) nachgewiesen und nach dem 1781 entdeckten Planeten Uranus benannt wurde.

Die ‚Pechblende‘ bezeichnet zudem ein Schreibprogramm: Der Dichter spaltet ein Element und rüstet die Einzelteile poetisch auf für die „ganze politische Welt, [...] eine Welt im Zwang der Wünschelrute von der Antarktis bis zum Erzgebirge: von Uran, Pechblende, Isotop 235“ (wie es in Gottfried Benns Berliner Novelle *Der Ptolemäer*, 1947, heißt).¹¹ Grotesk wirkt auch, dass die Bergbau-Wörter „pech“ und „blende“ ästhetische Kategorien benennen: Tragik (das Unglück als „Pech“) und Illusion (die Täuschung der Bergleute). Genau in diesem Sinne sieht sich der Sprecher, das – großgeschriebene – lyrische „ICH“, in dem verkörpert, was der Bergmann untertage tut: „ohne zu zucken der Mumie / ins herz“ zu greifen wie die Bergleute zu Falun, die in Hebels Geschichte beim Graben nach Metalladern im Jahr 1809 auf den in Eisenvitriol mumifizierten Leichnam eines Jünglings stießen und diesen seiner ehemaligen Braut zeigten, die ihren Bräutigam vor fünfzig Jahren bei einem Untertage-Unglück verloren hatte.

3. Chronotopisches Erzählen

Hebels Kalendergeschichte erzählt den merkwürdigen Fund eines Leichnams, der sich in einem halben Jahrhundert mit großen historischen Umwälzungen nicht verändert hat. Diese „mumie“ im Herz des Berges trotz der Dynamik des Erfahrungswandels. Das Berg-

11 Gottfried Benn, *Der Ptolemäer. Berliner Novelle, 1947*. In: *Gesammelte Werke. Bd. 2*, hrsg. von Dieter Wellershoff (Zweitausendeins 2003, 1377–1429).

werk wird dadurch zu einem Archiv in einer Zeit, die rasant vergeht. Solche Orte werden in der Forschung Chronotopoi genannt, „Zeitschaften“ mit der glücklichen Übersetzung Ruth Klügers. Das Schreiben über einen „Ort in der Zeit, die nicht mehr ist“,¹² ist ein chronotopisches Erzählen. Dieser Begriff kann für eine Untersuchung von Bergbaumotiven in Lutz Seilers Werken geltend gemacht werden, weil er eine ästhetische und eine literarhistorische Valenz hat.

Für die Literaturgeschichtsschreibung aufschlussreich ist das chronotopische Erzählen, weil es die „Eigenart“ der ostdeutschen Schauplätze der Arbeiterwelt, die Industrieorte, die Landwirtschaftsproduktion, den Braunkohle- und Uranbergbau in den Blick rückt und dadurch die DDR-Literatur von der westdeutschen Literatur zu unterscheiden hilft.¹³ Im Bergbau als Chronotopos wird die Literatur aus der DDR zu einem „anderen Zeit-Ort“. Chronotopisches Erzählen ist weder Archäologie verschütteter Dinge noch Rekonstruktion historischer Orte. Es geht um die Imagination einer „Wiederkehr des Vergangenen als Neuanfang“.¹⁴ In diesem Sinne kann man sich die Vorsilbe einer „Post-DDR-Literatur“ ersparen und von einer „Chronotopographie“ der DDR-Literatur sprechen.¹⁵

Die ästhetische Bedeutung des Chronotopos geht auf Michail Bachtin zurück. Er hat den Begriff in seiner Studie *Chronotopos*, die 1975 in russischer Sprache erschien, geprägt und als „wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“ bestimmt.¹⁶ Entscheidend für chronotopisches Erzählen ist die Einheit des Ortes im Wandel der Zeit. Bachtin nennt

12 Ruth Klüger, *weiter leben. Eine Jugend* (Wallstein 1992, 79).

13 Wolfgang Emmerich, *Am anderen Zeit-Ort. Literatur der DDR* (Wallstein 2024, 32).

14 Michael Ostheimer, „Chronotopos Wismut. Der ostdeutsche Uranbergbau im Forschungsfeld der DDR- bzw. Post-DDR-Literatur“. In: *Im Osten geht die Sonne auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur*, hrsg. von Viviana Chilese, Matteo Galli (Königshausen&Neumann 2015, 219).

15 Ostheimer, „Chronotopos Wismut“, 223. In *Post- Nachruf auf eine Vorsilbe* kritisiert Dieter Thomä die einfallsslose Symptomatisierung, das ambitionierte Spiel mit der Zeit, das Double-Bind von Opposition oder Treue zur Geschichte der DDR;. Vgl. Dieter Thomä, *Post- Nachruf auf eine Vorsilbe* (Suhrkamp 2025, 15, 28).

16 Michail M. Bachtin, *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey (Suhrkamp 1986, 7).

ausdrücklich „Unverhofftes Wiedersehen“ als Beispiel für die idyllische Stabilität des Raums in „der hastigen und zerstückelten Zeit des Stadtlebens oder gar der historischen Zeit“. ¹⁷ Lutz Seiler spricht von Orten „außerhalb der Zeit“. ¹⁸ Auf diese Weise, chronotopisch also, strahlen die Bergbaulandschaften, nachdem der radioaktive Abraum abgetragen und die Dörfer im Umfeld nicht mehr besiedelt sind, in Gedichte und Erzählungen aus.

Michael Opitz hat dieses Hörbachmachen einer unsichtbaren Vergangenheit in Seilers Gedicht *pech & blende* und in der Erzählung „Turksib“ (2008) aufgezeigt. ¹⁹ Der Geigerzähler (in „Turksib“) und die Zeitwaage (in Seilers gleichnamiger Erzählung 2008) sind die Instrumente, die dazu dienen, in den „Gang der Zeit“ hineinzulau-
schen ²⁰ und die „Phantasien von Untergrund und Unterhöhlung“ wieder ins Bewusstsein ‚heraufzuholen‘. ²¹ Es sind zugleich poetologi-
sche Messgeräte, mit denen die prähistorische Entdeckung der Schreibgestik aufgezeichnet werden kann. Die Erfindung der Schrift vor etwa 5000 Jahren, der „stunde null im habitat“, wird in Seilers Gedicht „morgenrot und knochenaufgänge“ als primordialer „griff nach der geschichte“ markiert: „daumen & zeigefinger // kommen zusammen, die / schreibhand entsteht. zehntausend jahre / vor dem aufrechten gang“. ²²

17 Bachtin, *Chronotopos*, 164.

18 Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 25.

19 Michael Opitz, „Mit dem Geigerzähler im Abraum der Geschichte – hörbar gemachte Vergangenheit in Texten Lutz Seilers“. In: *Im Osten geht die Sonne auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur*, 187–202.

20 Lutz Seiler. „Von ‚Wendezeiten‘, innerer Freiheit und der Zeugenschaft der Dinge. Gespräch mit Michael Braun und Oliver Jahraus“. In: *Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung 2023: Lutz Seiler*, hrsg. von Michael Braun, Susanna Schmidt (Konrad-Adenauer-Stiftung 2023, 74).

21 Lutz Seiler, „Das Radiumohr oder Eine Geschichte der Geringsten“, 104.

22 Lutz Seiler, *schrift für blinde riesen. Gedichte* (Suhrkamp 2021, 7). – Nach Leupold 2021 ereignete sich das an verschiedenen Orten; die Maya und Azteken entwickelten jeweils ihre eigenen Hieroglyphen, die Chinesen ritzten Schriftzeichen in alte Knochen und Schildkrötenpanzer, die Ägypter meißelten sie in den Stein. Die sumerischen Händler drückten winzige Bilder von Weizen in Tontafeln und stellten eine Strichliste daneben (als „Vorläufer der heutigen Exceltabelle“).

4. Arbeit am Mythos: groteske Chronotopien

Für die Tiefbohrungen des poetischen Schreibens, die sich in Seilers Essays *Sonntags dachte ich an Gott* (2004), in den Lyrikbänden von *berührt, geführt* (1995) über *pech & blende, vierzig kilometer nacht* (2003), *im felderlatein* (2010) bis *schrift für blinde riesen* und in den Romanen *Kruso* (2014) und *Stern 111* (2020) verfolgen lassen, gibt es wenigstens einen Schlüsseltext: den am 10. August 2022 in der Wochenzeitung *Die Zeit* publizierten Essay „Lasst uns in Himmel kommen“. Er zeigt, dass chronotopisches Schreiben häufig etwas Groteskes an sich hat. Diese Ausgestaltung von Szenen und Strophen in Lutz Seilers ist ein Erbe der Romantik, die das Groteske als ästhetische Kategorie etablierte, als Selbstreflexion und Maßstab eines Denkens, das die Welt in Unordnung, das vermeintlich Große in der Verzerrung und das Tragische in der Verkehrung (oft ins Komische) zeigt.²³

Dieses „Wechselspiel sich störender, gegenseitig aufhebender Perspektiven“²⁴ verdeutlicht Lutz Seilers Essay in der Erinnerung an ein Nachtmanöver im thüringischen Urangelände hinter Seelingstädt während seiner Militärzeit. Nach dem Marsch gruben sich die Soldaten in den radioaktiven Boden und warteten auf den Scheinangriff. Um sich die Wartezeit zu vertreiben, sangen sie Lieder von Matthias Claudius und Eichendorff: das *Abendlied*, das auch als Kirchenlied populär geworden ist, wurde mit den letzten „Strophen mit Gott und Tod“ gesungen: „Wollst endlich sonder Grämen / aus dieser Welt uns nehmen / durch einen sanften Tod! / Und, wenn du uns genommen, / lass uns in Himmel kommen, / Du unser Herr und unser Gott“.²⁵ Als die Soldaten Eichendorffs *Mondnacht* anstimmten, begann „der feindliche Angriff“, schreibt Seiler in seinem *Zeit*-Essay.

In diesem grotesken Framing, „auf dem schlackeplatz unserer lieder“²⁶ kommen die Lieder der Soldaten aus radioaktiv verstrahltem

23 Vgl. Elisheva Rosen, „Grotesk“. In: *Ästhetische Grundbegriffe*. Bd. 2, hrsg. von Karlheinz Barck (Metzler 2001, 876f.).

24 Wolf Haaser, Günter Oesterle, „Grotesk“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 1, hrsg. von Klaus Weimar (de Gruyter 2007, 745).

25 Dirk von Petersdorff (Hrsg.), *Der ewige Brunnen. Deutsche Gedichte aus zwölf Jahrhunderten* (Beck 2023, 274).

26 Seiler, *schrift für blinde riesen*, 7.

Boden. Die disharmonische Romantik aus der Grube passt weder zu der militärischen Situation noch zu der Kalten-Kriegs-Zeit des Geschehens. Ironisch fasst Seiler das so: „Der Mond ging auf und das Warten wurde lang. Vielleicht war es die Strahlung oder doch eine Art Rebellion: Einer der Kameraden stimmte das Lied an [...]“.²⁷ Die Lieder aus der Eisenhütten- und Bergbauwelt des 18. und 19. Jahrhunderts, in der sich radikale Wandlungen vollzogen (Waldrodung, Eisenbahnbau, Industrialisierung), wirken fremd im Wettrüsten des späten 20. Jahrhunderts. Doch was Seiler aus Claudius’ Gedicht zitiert, erinnert daran, dass die Hausfrömmigkeit der Voraufklärung nicht nur Gebet und Gespräch, menschliche und kosmische Natur thematisierte, sondern auch „Krankheit, Not und Sterben“,²⁸ die essenziell zur damaligen Bergbauwelt gehörten.²⁹

5. Chronotopie von unten in Seilers Romanen

Vom Erbe der DDR hat Lutz Seiler in zwei Romanen erzählt. Sie spielen auf der bis 1989 zur DDR gehörenden Insel Hiddensee und im wendezeitlichen Ost-Berlin, also jeweils einem Ort in der Zeit, die es nicht mehr gibt, obwohl topographische Spuren (der urbanen Kneipenkellerszene) und poetische Aura (der Inselexistenz) bleiben. Das Groteske an diesem chronotopographischen Vermächtnis ist nur ein, wenngleich wichtiges Element der epischen Kunst Seilers, der virtuos mit realistischen Schreibweisen ebenso wie mit lyrischen und szenischen Ausdrucksformen umzugehen weiß. Auf groteske Weise beschreiben *Kruso* (2014) und *Stern 111* (2020) das Schicksal der ost-deutschen Kunst, die auf der „großen Reise“ des „kleinen Landes ins Nichts“³⁰ zu verschwinden droht, als „Höhlenausgänge“. Es geht darum, wie die Höhle Untergründiges aufdeckt, warum ausgerechnet

27 Lutz Seiler, „Lass uns in Himmel kommen“. In: *Die Zeit* 10.8.2022

28 Wolfgang Frühwald, *Das Gedächtnis der Frömmigkeit. Religion, Kirche und Literatur in Deutschland vom Barock bis zur Gegenwart* (Insel 2008, 90).

29 Den Heimflug der Seele in Eichendorffs *Mondnacht* kann man als Ausdruck einer christlichen Jenseitsvorstellung verstehen oder aber als Selbsterklärung einer in der Natur ruhenden Seele. Diese (auch im Modus des Konjunktivs) groteske „Kippfigur“ ist das „epochal Neue“ am romantischen Denken; Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik* (Beck 2021, 67).

30 Lutz Seiler, *Stern 111* (Suhrkamp 2020, 192).

aus der Höhle die Imagination entspringen kann und was die Höhlen-Observationen zu demonstrieren vermögen.³¹

Die Romane spielen unmittelbar vor und nach dem November 1989; diese „Zäsur des Mauerfalls“ scheidet beide Bücher.³² Im Mittelpunkt von *Kruso* stehen der charismatisch-dämonische, russen-deutsche Titelheld Kruso und der hinzugekommene Abwäscher Edgar Bendler, die im Touristenlokal „Klausner“ auf der Ostseeinsel Hiddensee stranden. Ihre Vorstellungen von Freiheit und Verantwortung, Bleiben und „*Sich gehen lassen*“³³ gehen stark auseinander. In *Stern 111* sind es hingegen Carl Bischoff und seine Eltern Walter und Inge, die nach der Wende unterschiedliche Lebenswege einschlagen, die einen in den deutschen, später den amerikanischen Westen, der andere nach Ostberlin in eine der ersten Szenekneipen in Berlin-Mitte, der „Assel“.

Unter den vielen chronotopischen Orten der Romane gibt es jeweils einen signifikanten, der unter der Erde liegt. In *Kruso* ist das eine Höhle in der Steilküstenwand, in *Stern 111* eine Kellerkneipe am Prenzlauer Berg. Beide Orte sind autobiographisch beglaubigt; Lutz Seiler hat vor dem Mauerfall auf Hiddensee und danach in der „Assel“, in Berlin-Mitte, gearbeitet.³⁴ Die politische Zeit mit konkreten Ereignissen und Daten ist indessen aus den Romanen ausgespart.³⁵ Vielmehr wird die ‚Wendezeit‘ gleichnishaft angesprochen: „Etwas war in Gang gekommen. Erdteile verschoben sich“;³⁶ „Die alte Ordnung löste sich auf, in rasender Geschwindigkeit“.³⁷ Gleichnishaft kann man deshalb auch beide Romane als Abenteuer- und Bildungsgeschichten von Edgars Lehrjahren und Carls Wanderjahren lesen.

31 Vgl. Hans Blumenberg, *Höhlenausgänge* (Suhrkamp 2023⁷).

32 Lutz Seiler, „Von ‚Wendezeiten‘, innerer Freiheit und der Zeugenschaft der Dinge“, 69.

33 Lutz Seiler, *Kruso. Roman* (Suhrkamp 2014, 310).

34 „Zwischen 1991 und 1994 arbeitete ich in einer Souterrain-Kneipe in Berlin-Mitte, Oranienburger Straße. Ein von den Bewohnern ausgebauter Keller, kaum Komfort, niedrige Preise für Bier und Dosengerichte und der Name ‚Assel‘“, Seiler, *Sonntags dachte ich an Gott*, 143.

35 Einmal wird eine Berliner Rede von Willy Brandt in den Fernsehnachrichten angesprochen (Seiler, *Stern 111*, 32).

36 Seiler, *Kruso*, 343.

37 Seiler, *Stern 111*, 39.

6. *Kruso*: Fuchsbauten der Imagination

Kaum ist der Aussteiger Edgar im Sommer 1990 auf der Insel Hiddensee angekommen, entdeckt er in dem zerklüfteten Küstenhang eine Höhle mit einem Fuchs:

Die hohe ausgemergelte Küste – er hatte nie zuvor etwas Ähnliches gesehen. Es gab Abbrüche und Überhänge und eine Art Gletscherlandschaft, riesige mäandernde Zungen aus Lehm und Ton auf dem Weg ins Meer. Es gab bewachsene und kahle Abschnitte, rissig und zerfurcht, und es gab graue, lehmige Wände, aus denen sich ab und zu der Schädel eines Zyklopen neigte und verächtlich auf Ed hinunterblickte.³⁸

Die zyklopische Gestalt des Felsens ist bereits ein mythologischer Höhleneingang. Seilers „achaemenides“ beklagt in rollenlyrischer Form, dass er von Odysseus bei dem geblendeten Zyklopen Polyphemos zurückgelassen worden sei.³⁹ In den „klippen von gedichten“ und „sagen“ entsteht – weit über den gleichnamigen Band hinaus in Seilers Romane ausstrahlend – eine ‚Schrift für blinde Riesen‘. Die Höhle ist neben dem Restaurantkeller „unter dem Abwasch“⁴⁰ einer der Imaginationsorte des Romans, die der oberen Welt entgegengesetzt ist: den Büchern „fast unter der Decke“ der Berliner Bibliothek,⁴¹ dem Röhrenradio auf dem hohen Küchenbord im „Klausner“,⁴² dem Hochstand und dem Leuchtturm auf der Insel.⁴³ In dem „Schwarz[en]“ Loch“⁴⁴ des Restaurantkellers arbeitet Edgar als Heizer, er duscht und schreibt auch dort.

Mit dem Fuchs, der offenbar tot ist, unterhält Edgar ein fortgesetztes Selbstgespräch. Die Figur des klugen Fuchses stammt aus dem Arsenal der Tierparabel; Goethe hat in seinem Versepos *Reineke Fuchs* (1794) aus dem klassischen Bösewicht einen Schelm gemacht, der auf die revolutionären Welthändler mit satirischem Biss antwortet. Seilers Fuchs ist ein Ratgeber, der der Hauptfigur Edgar das „Allein-

38 Seiler, *Kruso*, 42.

39 Seiler, *schrift für blinde riesen*, 58f.

40 Seiler, *Kruso*, 76.

41 Seiler, *Kruso*, 15.

42 Seiler, *Kruso*, 109.

43 Seiler, *Kruso*, 38.

44 Seiler, *Kruso*, 352.

sein in der Freiheit, die Stille“⁴⁵ empfiehlt. Im „Fuchsbau der unendlichen Reflexion“⁴⁶ wird sich Edgar seiner isolierten und exklusiven Stellung bewusst. Der Fuchs bringt Edgar endlich zur Hervorbringung von dichterischen Texten. Edgars inspirierter Schreibrausch erscheint als *écriture automatique*:

Ed sackte zurück in den Sand, griff nach dem Notizbuch und schrieb. Zeile um Zeile hämmerte aus dem rauschenden Kompendium in seinen Schädel, Metaphern, die sich verkeilten zu Barrikaden, spanische Reiter und Verse, die wie eine Armee von Besatzern durch die Wüste seines Traumas marschierten, ein einziger Krieg. Nachts im Zimmer schrieb er das Gekritzel ins Reine, von der Hand auf kariertes Papier. Am Morgen, noch vor dem Heizen, schob er Kruso die Blätter unter die Tür.⁴⁷

Grotesk ist, dass Edgar diesen kriegerrisch aufgerüsteten Schreibangfang einem toten Tier, das Totem und innere Mahnung ist, verdankt. In der Höhle findet er also eine ambivalente Quelle, die erschreckt und zugleich fasziniert. Am Ende wird der Fuchs begraben, und Edgar sieht, wie „sein Fuchs die Mappe beschützte mit seinem ledrigen Leib, und er hörte, was die Gedichte ihm flüsterten dabei, leise, tief unter der Erde“.⁴⁸ Das Gedicht wird so zur „höhle in der zeit“, wie es in Seilers *baldenglühn* heißt.⁴⁹

7. Stern 111: Maurer im Keller und akustische Höhle

Stern 111 beginnt mit der Heimkehr des verlorenen Sohnes Carl Bischoff, der aus seiner Universitätsstadt Halle nach Gera-Langenfeld kommt, während die Eltern aufbrechen, um im Westen ihr Glück zu machen. In dem Modell der verkehrten Welt („Die Eltern verlassen das Elternhaus“)⁵⁰ wird die Herkunft zur Ankunft. Nach wochenlan-

45 Seiler, *Kruso*, 121.

46 Blumenberg, *Höblenausgänge*, 594f.

47 Seiler, *Kruso*, 148.

48 Seiler, *Kruso*, 428.

49 Seiler, *pech & blende*, 19.

50 Seiler, *Stern 111*, 29. Vgl. Carola Hähnel-Mesnard, *Zeiterfahrung und gesellschaftlicher Umbruch in Fiktionen der Post-DDR-Literatur. Literarische Figurationen von Zeitwahrnehmung im Werk von Lutz Seiler, Julia Schoch und Jenny Erpenbeck* (V&R unipress 2021, 110).

ger Selbstisolation und Berausung an den Apfelweinvorräten im Keller rafft sich Carl auf und fährt mit dem Shiguli des Vaters nach Berlin. Er landet in der legendären Prenzlauer-Berg-Szene, wo inoffizielle Zeitschriften gegründet wurden und dissidentische (teilweise später als Stasi-Mitarbeiter enttarnte) Künstler lebten. In der Linienstraße in Berlin-Mitte, gegenüber der Rückfront der Volksbühne, findet er im Dezember 1989 einen Park-, Schlaf- und Arbeitsplatz: in dem bereits erwähnten Souterrain-Restaurant „Assel“. Die „Assel“ ist ein regelrechter Chronotopos, verortet in einer Zeit, die es nicht mehr gibt, an den sich aber viele erinnern. Im Frühsommer 2024 ist in der Oranienburger Straße 21 eine Galerie mit italienischen Designermöbeln und die Besitzer haben – wie der Verfasser vor Ort erfuhr – von einem Roman über die „Assel“ gehört.⁵¹

Im Roman wird die „Assel“ zu Carls neuer „Behausung“.⁵² Sie ist ein Hafen im „großen breiten Strom der neuen Zeit“,⁵³ an den „Glücksritter, Angeber, Draufgänger, Trebekids und Technotypen“⁵⁴ angeschwemmt werden. Doch dieser Hafen muss erst gebaut werden und dafür ist Carl als gelernter Maurer zuständig. Seiner handwerklichen Begabung und seinem Werkzeug ist es zu verdanken, dass „sich dieser Unterstand der Arbeiterklasse in eine Kellerschänke, ein Café, ein ‚Nutzenloch‘, eine Wärmestube“⁵⁵ verwandelt hat – und in einen Schreibort, einen Raum für Literatur.

Kein Fuchs also, sondern eine Arbeitergesellschaft ist die Echokammer von Carls Schreibphantasie. Im „Vorhof des Schreibens“⁵⁶ hat er in Anlehnung an Mallarmé und Eliot von einem „absoluten Poem“⁵⁷ geträumt, das „frei“⁵⁸ sein müsse von Bindungen an die Realität: „Es war die andere Welt, von die es sich lohnte (und sonst keine). Carl träumte von dem Tag, an dem ihm ein großes gültiges

51 Dazu vgl. auch Gerrit Bartels, „Sturm der Geschichte: Mit Lutz Seiler auf den Spuren seines Romans *Stern 111*“. In: *Der Tagesspiegel* 1.3.2020.

52 Seiler, *Stern 111*, 67.

53 Seiler, *Stern 111*, 54.

54 Seiler, *Stern 111*, 329. „Trebekids“ sind obdachlose Jugendliche.

55 Seiler, *Stern 111*, 418.

56 Seiler, *Stern 111*, 223.

57 Seiler, *Stern 111*, 104.

58 Seiler, *Stern 111*, 288.

Gedicht gelingen würde“.⁵⁹ Ausgehend von einem Gedicht über einen U-Boot-Soldaten trägt er ein Konvolut mit 20 lyrischen Texten bei sich,⁶⁰ zu klein für ein Buch, aber groß genug, um weiter daran zu arbeiten. Mit Gedichten, wie *The Wanderer* von Wystan Hugh Auden, das für ihn „Schutzgebet und Segenswunsch“ ist, gelingt Carl die „Passage in ein poetisches Dasein“.⁶¹ Mit Gedichten kommt Carl dann in einer Anthologie an, die den merkwürdigen Titel *Fluchtfreunden Bierdurst* trägt⁶² und 1990 tatsächlich in der Unabhängigen Verlagsbuchhandlung erschien – mit Gedichten von Lutz Seiler.⁶³ Es sind diese empathisch in „glänzende[m] Leuchten“ und „magische[m] Licht“ beschriebenen Texte, die als erste Gedichte von Carl in einer Sammlung der letzten Gedichte aus der DDR erscheinen. Diese Gedichte sind Carls Höhlenausgänge aus dem „Irrtumsnebel“⁶⁴ eines isolierten Lebens.

Ankunftsort in Berlin ist die bereits erwähnte Kellerkneipe „As-sel“. Sie wird vorbereitet durch eine poetische Passage. Carl wankt nach wenigen Tagen in Berlin fieberkrank in ein Kino, das „theater 89“, durch den Hintereingang. Dort lagert auf staubigen Samtvorhängen eine Gruppe von Menschen, die sich den Film hinter der Leinwand ansieht. Es ist Sergio Leones letzter Film *Once Upon a Time in America* (1984), ein Epos über Größe und Niedergang des amerikanischen Traums. Das alles ist der Figur zunächst nicht bewusst, aber der übergeordnete Erzähler hat den von Marcel Proust inspirierten Dialogfetzen, den Carl aufschnappt („Was hast du all die Jahre gemacht?“, Ich bin früh schlafen gegangen.“),⁶⁵ mit dem Vorwurf der Mutter bei seiner in Ankunft in Gera verknüpft („Wo bist

59 Seiler, *Stern 111*, 35.

60 Seiler, *Stern 111*, 83.

61 Seiler, *Stern 111*, 486, 75.

62 Seiler, *Stern 111*, 306.

63 *Fluchtfreunden Bierdurst. Letzte Gedichte aus der DDR*, hrsg. von Dorothea Oehme. Mit einer Vorbemerkung von Fritz Rudolf Fries (Unabhängige Verlagsbuchhandlung Ackerstraße 1990). Das Titelbild zeigt die Beine eines nach links davonlaufenden Menschen, dem drei werkzeugähnliche Dinge nachfliegen.

64 Seiler, *Stern 111*, 36. Den Begriff verdankt Seiler, wie er in der Danksagung am Ende des Romans *Stern 111* schreibt, dem amerikanischen Schriftsteller Richard Ford (vgl. Seiler, *Stern 111*, 525).

65 Seiler, *Stern 111*, 60.

du die ganze Zeit gewesen?“).⁶⁶ In diesem Kinobunker⁶⁷ kann Carl seine Lebenserfahrung *backstage* und von unten an die westliche Bildwelt anschließen.

Die Gesellschaft, der sich Carl beim Filmabend anschließt, nennt sich A-Guerilla, das heißt: Arbeiterguerilla. Sie besteht aus Hausbesetzern, die auf halblegalem Wege verlassene Wohnungen beziehen und sich durch Werkzeugraub, den „Raub der Mauer in Steinstücken“⁶⁸ und den Handel mit verschobenen oder gestohlenen Grenzhunden finanzieren. Carls Genossen tragen, anders als die Namen in den Briefen seiner Mutter, an denen „nichts Erfundenes“ ist,⁶⁹ poetische Namen. Da sind Kleist und Arielle, da ist die „Wildhüterin“ Ragna oder „Reggea“,⁷⁰ da ist „ein Mann namens Weltfrieden, der immer eine Gitarre ohne Saite bei sich trug“⁷¹ und nächtelang singt, während der „philosophische Willi“, sein Freund, die „großen Bögen von den Vorsokratikern über Schleiermacher bis zur Apothekerin in der Schönhauser Allee [schlägt], in die er unsterblich verliebt war (unerwidert)“⁷². Und da ist vor allen anderen Hoffi, genannt der „Hirte“, eine sanftmütige Leitfigur der Stadtguerilla mit seiner Ziege Dodo, der das kluge „Rudel“ anführt und später in einen Konflikt mit dem martialischen Kommandanten Kruso gerät.⁷³

Stern 111 erzählt aber nicht nur die Hinabfahrt in den Keller der Geschichte, sondern auch die Auffahrt in eine neue, zumindest chronotopisch haltbare Ordnung. Mit dem Spruch des ‚Hirten‘ „Seit die Mauer gefallen ist, brauchen wir die Maurer“⁷⁴ werden das Handwerk und die Werkzeuge betont. Die Mauer, die Carl für die „Assel“ hochzieht, ist ein Beispiel für die Poetisierung eines Orts, der nicht

66 Seiler, *Stern 111*, 20.

67 Vgl. Seilers gleichnamige autobiographische Erzählung *Im Kinobunker* (Kurt Keicher 2012, 18–23). Im „Kinobunker“ überschneiden sich die Erinnerungen des erzählenden Ex-NVA-Soldaten an den dort gesehenen Propagandakriegsfilm mit den im gleichen Raum, an der Wand am anderen Ende, stehenden Frisierstühlen: ein chronotopischer *Dissolve*.

68 Seiler, *Stern 111*, 143.

69 Seiler, *Stern 111*, 289.

70 Seiler, *Stern 111*, 229.

71 Seiler, *Stern 111* 277

72 Seiler, *Stern 111* 278

73 Seiler, *Stern 111*, 63, 240–242.

74 Seiler, *Stern 111*, 116.

mehr ist. Denn die Berliner Mauer, die Ost und West in Deutschland fast vierzig Jahre lang trennte, ist ja nach ihrem Fall aus der „sogenannte[n] Wirklichkeit“⁷⁵ verschwunden und zum Objekt von resteverwertenden Spekulanten geworden. Der Erzähler lässt Carl diesen „verwirrende[n] Gedanken“ aussprechen: Wenn das Elternhaus verlassen und die Herkunft ungewiss wird, dann kann „alles Bisherige nur eine Art Fiktion gewesen“ sein, und dann muss der „Fall der Mauer aus Fiktionen“ kommen.⁷⁶

Ein chronotopisches wichtiges Medium im Roman ist auch das titelgebende „Stern 111“. Es handelt sich um ein 1964 in einem volkseigenen Betrieb der DDR hergestellte Transistorradio. Das Radio ist Treibkraft der Technikgeschichte, „akustische Höhle“,⁷⁷ teichoskopische Figur (in der doppelten Mauerschau über Landes- und Meergrenze)⁷⁸ und Brücke zum Westen (im Empfang des Deutschlandfunks). Zudem verbindet das Radio Carl mit seinen Eltern in der Zeit ihrer Trennung; es wird zu einem Leitbild der raumübergreifenden Nähe der Generationen. Die Nähe zum Medium wird gestiftet durch Erinnerungen an gemeinsame Familienausflüge. Im Epilog des Romans, der als „Carls Bericht“ betitelt ist, taucht das tragbare Radio wieder auf. Der Vater gräbt es mit dem Sohn in einem kalifornischen Teerloch aus, ausgerechnet da, wo „der Walk of Fame sich verlor“. In diesem Moment kommt es zu einem poetischen *Dissolve*, einer Überblendung der amerikanischen Gegenwart mit der Vergangenheit „in den Ostthüringer Hügeln“; „und er sah“, heißt es im Roman, „wie das Licht aus dem Radio das Gesicht seines Vaters erhellte“.⁷⁹ Das Radio überlebt Mauerfall und Wende.

8. Epilogische Chronotopoi: Altar und Attrappe

In diesem Epilog bilanziert Carl auch seine Entwicklung zum Dichter. Einige Jahre nach der Wende hat er, erkennbar an den verschmutzten Fenstern, eine verlassene Wohnung in der Rykestraße im

75 Seiler, *Stern 111*, 127.

76 Seiler, *Stern 111*, 127.

77 Blumenberg, *Höblenausgänge*, 80.

78 Hähnel-Mesnard, *Zeiterfahrung und gesellschaftlicher Umbruch in Fiktionen der Post-DDR-Literatur*, 188.

79 Seiler, *Stern 111*, 490.

Bezirk Prenzlauer Berg bezogen. Den Namen des Vorbewohners lässt er am Namensschild an der Tür. Die in der Wohnung stehende, aus Eichenbohlen und Winkelstahl geschraubte Werkbank übernimmt er als Schreibtisch. So wird das „Fenster zum Hof, die Werkbank zum Werk“.⁸⁰ Auf dieser Werkbank arrangiert der Ich-Erzähler in Lutz Seilers Erzählung „Die Zeitwaage“ (2009),⁸¹ ein Vorläufer der Carl-Figur, Überbleibsel des verstorbenen Vorgängers und eigene Fundstücke zu einem „Altar“. Der Chronotopos als Tafel: hier werden Dinge zum Sprechen gebracht, wird eine andere Geschichte von Ost und West erzählt, eine Geschichte der Koexistenz: „Der Erzähler, der von der Geschichte in den Westen mitgenommen wird, sieht sich im Westen um, der immer noch der Osten ist“.⁸²

Im Epilog von *Kruso* erhält Edgar die Nachricht von Krusos Tod, der offenbar auf seiner Flucht von Hiddensee in der Ostsee ertrunken ist. Im Spätsommer 1993 reist Edgar nach Kopenhagen. Dem Leiter der dortigen Gerichtsmedizin, einem Dr. Sørensen, macht er „mit seiner Demutshaltung“, und weil er „aus dem Osten“ kommt, Eindruck; doch im Vermisstenarchiv, dem „Museum der Ertrunkenen“, wie Ed im Roman die Katakomben der Forensik nennt, gibt es von Kruso keine Spur. Offenbar gehört er zu den anonymen Toten, die auf dreifache Weise verschwinden: zunächst aus ihrem alten Leben (als Vermisster), sodann im Meer (als Ertrinkender), schließlich aus den Akten. Wohl aber stößt Edgar auf zwei Obduktionsstücke von „Speiche“,⁸³ ein Hemdstück und ein Haarbündel. „Speiche“ hieß sein Vorgänger am Personalisch des Restaurants, der „den Klausner offenbar *nicht bestanden* hat“.⁸⁴ Speiches Hinterlassenschaft bringt er auf den russischen Friedhof bei Potsdam. Mit dieser repräsentativen Bestattung findet er die ‚verschwundene‘ Geschichte der DDR wieder. Mit dieser Trouvaille tritt Edgar Krusos Erbe an, dem Westen „einen Weg zur Freiheit“ zu zeigen.⁸⁵ Seiler hat dazu seine eigenen Recherchen in Dänemark beigesteuert:

80 Seiler, *Stern* 111, 513.

81 Seiler, *Die Zeitwaage. Erzählungen* (Suhrkamp 2009, 271).

82 Opitz, „Mit dem Geigerzähler im Abraum der Geschichte“, 196.

83 Seiler, *Kruso*, 469.

84 Seiler, *Kruso*, 80.

85 Seiler, *Kruso*, 409.

Es war nicht möglich, einfach abzubrechen mit der Geschichte. [...] Es wurde dann eben dieser Epilog, der relativ nah ist bei dem, was ich in der Recherche erlebt habe. Also die Namen stimmen und der Erkenntnisfortschritt, der aufgezeichnet wird, stimmt auch. Dass eben da unten, in diesem Keller, bei den Toten, so wie es Ed sagt, bis dahin nie jemand gewesen ist, sodass man im Grunde bis heute nicht von diesem Archiv weiß. Das war natürlich ein Glück in dem Sinne, dass ich wirklich etwas herausbekommen habe, was man bisher noch nicht wusste. Und zum anderen habe ich dann in der Arbeit selbst, innerhalb dieses Auftrags, den mir das Manuskript gegeben hat, gespürt, dass der Epilog so eine Art Gegengewicht zum Hauptteil bildet, dass er das Ganze noch einmal auffängt. [...] Es ist so eine Art Konklusion des Ganzen und macht einen Schritt bis in die Gegenwart, heraus aus diesem doch begrenzten Erzählraum Sommer 89. Als ich dann Ed da am Grab auf dem russischen Friedhof zu sitzen hab und er mit Speiche spricht, also fiktiv spricht, habe ich gemerkt, das ist wirklich ein gutes Ende.⁸⁶

Die verschwundene DDR in Seilers Werken ist militärische Attrappe und anonyme Grabstätte, Fuchshöhle und Keller-Imaginarium, eine „höhle in der zeit“,⁸⁷ groteske Szene von Wegfahren und Ankunft. Der Reiz dieser unterirdischen Konfigurationen liegt in ihrem ästhetischen Potenzial. Im Verlöschen der Text- und Körpergedächtnisse (der DDR, des Archenkommandanten in *Kruso*, des ertrunkenen Flüchtlings in *Stern 111*) kann sich ein chronotopisches Erzählen entfalten, insbesondere in grotesken Formen und Zielformaten, eben als Lern-Mittel für Unbelehrbare und Illustration ohne *illuminatio*. Am Ausgang der Höhle lernt man das Nachdenken über „Vergangenes [...], das man nicht hinter sich lässt, so man es nicht zugleich weise bewahrt“.⁸⁸

86 Seiler, zit. in: Michael Opitz, „Im Vorhof des Verschwindens. Gespräch mit Lutz Seiler“. In Deutschlandfunk, gesendet am 5.9.2014 (Abrufdatum 1.5.2024).

87 Seiler, *pech & blende*, 19.

88 Anselm Haverkamp, *Metapher – Mythos – Halbzeug. Metaphorologie nach Blumenberg* (de Gruyter 2018, 142).

Literaturverzeichnis

- Bachtin, Michail M., *Chronotopos*. Aus dem Russischen von Michael Dewey. Berlin: Suhrkamp 1986.
- Benjamin, Walter, „Johann Peter Hebel. Zu seinem 100. Todestage“. In: *Gesammelte Schriften II.1*. Hrsg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, 277–280.
- Benn, Gottfried, „Der Ptolemäer. Berliner Novelle, 1947“. In: *Gesammelte Werke. Bd. 2*. Hrsg. von Dieter Wellershoff. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2003, 1377–1429.
- Blumenberg, Hans, *Höhlenausgänge*. Berlin: Suhrkamp 2023⁷.
- Braun, Michael, „Herkunft und Ankunft. Erfindungen des Ostens in Lutz Seilers Roman *Stern 111*“. In: *Études Germaniques* 79, Nr. 2 (2024), 197–208.
- Dotzler, Bernhard, „Vom Märchen der Literatur. Die Bergwerke zu Falun bei Hebel, Hoffmann und Hofmannsthal“. In: *Diskrete Gebote. Geschichten der Macht um 1800. Festschrift für Heinrich Bosse*. Hrsg. von Roland Borgards, Johannes Friedrich Lehmann. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, 265–277.
- Emmerich, Wolfgang, „Zwischen Chronotopos und Drittem Raum: Wie schreibt man die Geschichte des literarischen Feldes DDR?“. In: *Nach der Mauer der Abgrund? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*. Hrsg. von Otto Norbert Eke. Amsterdam/New York: Rodopi 2013 (Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik 83), 43–64.
- Emmerich, Wolfgang, *Am anderen Zeit-Ort. Literatur der DDR*. Göttingen: Wallstein 2024.
- Fluchtfreuden Bierdurst. Letzte Gedichte aus der DDR*. Hrsg. von Dorothea Oehme. Mit einer Vorbemerkung von Fritz Rudolf Fries. Berlin: Unabhängige Verlagsbuchhandlung Ackerstraße 1990.
- Frühwald, Wolfgang, *Das Gedächtnis der Frömmigkeit. Religion, Kirche und Literatur in Deutschland vom Barock bis zur Gegenwart*. Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 2008.
- Haaser, Wolf; Oesterle, Günter, „Grotesk“. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1*. Hrsg. von Klaus Weimar. Berlin, New York: de Gruyter 2007, 745–748.
- Hähnel-Mesnard, Carola, *Zeiterfahrung und gesellschaftlicher Umbruch in Fiktionen der Post-DDR-Literatur. Literarische Figurationen von Zeitwahrnehmung im Werk von Lutz Seiler, Julia Schoch und Jenny Erpenbeck*. Göttingen: V&R unipress 2021.
- Haverkamp, Anselm, *Metapher – Mythos – Halbzeug. Metaphorologie nach Blumenberg*. Berlin/Boston: de Gruyter 2018.

- Hörisch, Jochen, *Kopf oder Zahl. Die Poesie des Geldes*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.
- Klüger, Ruth, *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein 1992.
- Krause, Stephan, „Das war mein Ort‘. – Franz Fühmanns literarisches Bergwerk“. In: *„Nach der Mauer der Abgrund“? (Wieder-)Annäherungen an die DDR-Literatur*. Hrsg. von Norbert Otto Eke. Amsterdam/New York: Rodopi 2013, 307–321.
- Leupold, Lisbeth, „Kleine Geschichte der Handschrift“. <https://www.uni-hildesheim.de/kulturpraxis/handschrift/> (Abrufdatum 6.2.2025).
- Matuschek, Stefan, *Der gedichtete Himmel. Eine Geschichte der Romantik*. München: Beck 2021.
- Mattenklott, Gundel, „Bergwerk. Tintenfluß. Palimpsest. Phantasien der Schrift“. In: *Schreiben – Schreiben lernen. Festschrift für Rolf Sanner*. Hrsg. von Dietrich Boueke, Norbert Hopster. Tübingen: Narr 1985, 14–39.
- Novalis, *Werke*. Hrsg. von und kommentiert von Gerhard Schulz. 2. Aufl. München: Beck 1969.
- Opitz, Michael, „Im Vorhof des Verschwindens. Gespräch mit Lutz Seiler“. In Deutschlandfunk, gesendet am 5.9.2014.
- Opitz, Michael, „Mit dem Geigerzähler im Abraum der Geschichte – hörbar gemachte Vergangenheit in Texten Lutz Seilers“. In: *Im Osten geht die Sonne auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur*. Hrsg. von Viviana Chilese, Matteo Galli. Würzburg: Königshausen&Neumann 2015, 187–202.
- Ostheimer, Michael, „Chronotopos Wismut. Der ostdeutsche Uranbergbau im Forschungsfeld der DDR- bzw. Post-DDR-Literatur“. In: *Im Osten geht die Sonne auf? Tendenzen neuerer ostdeutscher Literatur*. Hrsg. von Viviana Chilese, Matteo Galli. Würzburg: Königshausen&Neumann 2015, 203–224.
- Petersdorff, Dirk von (Hrsg.), *Der ewige Brunnen. Deutsche Gedichte aus zwölf Jahrhunderten*. München: Beck 2023.
- Rebhandl, Bert, „Da war mehr drin. Weltgeschichte vor der Haustür: Natja Brunckhorst erzählt in ihrer Komödie *Zwei zu eins* von der Geradenoch-DDR im Jahr 1990“. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 24.7.2024.
- Rosen, Elisheva, „Grotesk“. In: *Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2*. Hrsg. von Karlheinz Barck. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, 876–899.
- Seiler, Lutz, *pech & blende. Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2000.
- Seiler, Lutz, *Sonntags dachte ich an Gott. Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004.
- Seiler, Lutz, *Turksib*. Berlin: Suhrkamp 2008.

- Seiler, Lutz, *Die Zeitwaage. Erzählungen*. Berlin: Suhrkamp 2009.
- Seiler, Lutz, *Im Kinobunker*. Warmbronn: Ulrich Keicher 2012.
- Seiler, Lutz, *Kruso. Roman*. Berlin: Suhrkamp 2014.
- Seiler, Lutz, *Stern 111. Roman*. Berlin: Suhrkamp 2020.
- Seiler, Lutz, *schrift für blinde riesen. Gedichte*. Berlin: Suhrkamp 2021.
- Seiler, Lutz, „Lass uns in Himmel kommen“. In: *Die Zeit* 10.8.2022.
- Seiler, Lutz, „Von ‚Wendezeiten‘, innerer Freiheit und der Zeugenschaft der Dinge. Gespräch mit Michael Braun und Oliver Jahraus“. In: *Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung 2023: Lutz Seiler*. Hrsg. von Michael Braun, Susanna Schmidt. Berlin: Konrad-Adenauer-Stiftung 2023, 67–77.
- Seiler, Lutz, „Das Radiummohr oder Eine Geschichte der Geringsten“. In: *Jahrbuch der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*. Göttingen: Wallstein 2023, 98–106.
- Thomae, Dieter, *Post-. Nachruf auf eine Vorsilbe*. Berlin: Suhrkamp 2025.

Zerstörte Dorfidylle.

Tiefbohrungen in Wulf Kirstens Landschaftslyrik

1. „ans licht bringen / die biografien aller sagbaren dinge“

„das zaundürre waschbrettland, nicht fisch noch fleisch / schmeckt nach braunkohle und vergammeltem sozialismus“:¹ Mit dem Hinweis auf die nicht zuletzt durch intensive Bergbauarbeit versehrte Landschaft des sächsisch-thüringischen Braunkohlengebiets bringt Wulf Kirsten, 1934 im Dorf Klipphausen im Landkreis Meißen geboren, in den eingangs angeführten Versen aus *märchenhafte geschichte*, einem im Band *stimmenschotter* (1993) enthaltenen Gedicht, das für seine Lyrik charakteristische Motiv der zerstörten Natur zur Sprache. Das Gedicht stellt das lyrische Protokoll einer Reise mit westdeutschen Dichterfreunden – Michael Buselmeier und Peter Hamm – unterwegs zu Nietzsches Wohnstätten dar. In dieser wie in seinen übrigen literarischen Erkundungen stellt Kirsten die Veränderungen fest, die sich als Folge tiefer geschichtlicher Einschnitte (der Zäsuren um 1945 und um 1989) und sozialer Prozesse (etwa der Auflösung traditioneller, fast noch feudalistischer Herrschaftsstrukturen in der heimatlichen Welt nach dem Zweiten Weltkrieg, der Agrarrevolution bzw. der Industrialisierung) tief in die Natur eingeprägt bzw. sie zerstört haben. Kirstens poetische Sprache verschränkt dabei das Bewusstsein um den Raubbau an der Natur mit der Sachkenntnis der bäuerlich-handwerklich geprägten Welt seiner Heimat.

1 Wulf Kirsten, *märchenhafte geschichte*. In: *erdlebenbilder. Gedichte aus fünfzig Jahren. 1954–2004* (Ammann 2004, 226–227: 226). Vgl. dazu Fritz H. König, „Eine schlichtwollige Landschaft‘: Die neuen Gedichte von Wulf Kirsten“. In: *GDR Bulletin* 22, H.1 (1995), 10–14:12.

Ablesen lässt sich dies bereits am programmatischen Titel der von Kirsten herausgegebenen Anthologie ostdeutscher Naturlyrik *Veränderte Landschaft* (1979). Die in der Textur der Landschaft festgehaltene Natur ist also weder idyllisch noch romantisch, eher eine „um Intaktheit und Autarchie beraubte Natur“. ² Wie Kirsten in seiner Dankrede anlässlich der Verleihung des Langgässer-Preises festhält, kommt es gerade darauf an, „Landschaft von Natur an sich abzuheben“, ³ sich von der Vorstellung einer unwandelbaren heilen Welt zu verabschieden. Landschaft ist dabei einerseits als historisch bedingter und daher transitorischer Ausdruck eines räumlichen Interaktionsprozesses von Menschen und Natur, andererseits – in Anlehnung an die Kunstgeschichte – als ein „mentales Imaginationsbild“ ⁴ zu erfassen, in dem sich die kulturellen Vorstellungen einer Epoche auslagern. Denn die Gedichte Kirstens, der sich selbst als ein „ausgesprochenene[r] Landschaftler“ ⁵ definiert, erkunden durch wandernde Suchbewegungen die palimpsestartige Topografie der Heimatwelt links der Elbe („die erde bei Meissen“) und entwerfen dabei Sprachlandschaften, die von einem sperrigen („körnigen“) ⁶, regional, gar mundartlich gefärbten Deutsch gekennzeichnet sind. Bekanntlich hat Kirsten zeitweise an dem 1955 begonnenen und erst 2003 abgeschlossenen *Wörterbuch der obersächsischen Mundarten* mitgewirkt. In diesem Zusammenhang gelang es ihm – nach eigener Aussage –, „abgesunkenes Wortgut“ „wieder auszugraben und in die Poesiesprache als Kolorit und Stilschicht hineinzunehmen“. ⁷ Auffallend ist dabei die Verwendung von Bildern, die an die Sphäre der Tiefbohrung, an das Freilegen verborgener Schichten aus der Erde erinnern. Sie verweisen

2 Anke Degenkolb, „anzuschreiben gegen das schäbige vergessen“. *Erinnern und Gedächtnis in Wulf Kirstens Lyrik* (logos 2004, 63).

3 Wulf Kirsten, „Der euch geworfelt hat– Dankrede für den Elisabeth-Langgässer-Literaturpreis (1994)“. In: Wulf Kirsten, *Textur. Reden und Aufsätze* (Ammann 1998, 16–32: 21).

4 Gisela Parak, „Industrielandschaft‘ und ‚Bergbaulandschaft‘ in der Fotografie der 1920er und 1930er Jahre. Beispiele aus Sachsen und dem Ruhrgebiet“. In: *Der Anschnitt* Jg. 70, H. 3–4 (2018), 102–118: 102.

5 Wulf Kirsten, „Landschaft als literarischer Text. Ein Eingrenzungsversuch“. In: *Landschaft als literarischer Text. Der Dichter Wulf Kirsten*, hrsg. von Gerhard R. Kaiser (Glaux 2004, 50–57: 51).

6 Wulf Kirsten, „Entwurf einer Landschaft“. In: Kirsten, *Textur*, 58–61: 59.

7 Kirsten, *Textur*. In: Kirsten, *Textur*, 62–75: 71.

nicht nur metaphorisch – im bewährten mnemotechnischen Modus – auf die Erinnerungsarbeit, sondern sind auch in ihrer nicht zuletzt sprachlichen Konkretheit zu erfassen. Denn „Wortbewußtsein“ lässt sich in Kirstens poetologischem Diskurs als „Lebensbewußtsein“⁸ umschreiben.

In den folgenden Ausführungen soll deshalb – anhand von Gedichten wie *der bleibaum* oder *das dorf* aus der Sammlung *der bleibaum* (1977) und im Anschluss an die poetologischen Schriften – auf Kirstens Erkundungen seines „Erdstrichs“ durch eine poetische „Gegensprache“⁹ eingegangen werden („seine rauhe, rissige erde / nehm ich ins wort“).¹⁰ Dieser eigentümlichen Sprache ist es zu verdanken, dass die komplexe historische Schichtung der Landschaft, ihre Umbrüche und Risse und die unwiederbringlich verlorene Naturschönheit in einem der Tiefbohrung ähnlichen Schreibprozess an den Tag kommen, wie es im programmatischen Titelgedicht der Sammlung *satzanfang* schon heißt: „ans licht bringen / die biografien aller sagbaren dinge / eines erdstrichs zwischenein.// inständig benennen: die leute vom dorf, / ihre ausdauer, ihre werktagsgeduld, / aus wortfiguren standbilder setzen / einer dynastie von feldbestellern / ohne resonanznamen“.¹¹

2. Tiefbohrung und Spracharbeit

Im Essay „Landschaft im Gedicht“ spricht Wulf Kirsten von einer „Konvergenz von Landschaft und Biographie“.¹² Nach einer kaufmännischen Lehre war er Bauarbeiter, später Buchhalter und Sachbe-

8 Wulf Kirsten, „Der große Hof des Gedächtnisses“. Dankrede für den Peter-Huchel-Preis 1987“. In: Kirsten, *Textur*, 33–40: 36.

9 Vgl. dazu Wulf Kirsten, „Gegensprache im Gedicht“. In: *Welche Wirklichkeit wollen wir? Beiträge zur Kritik herrschender Denkformen*, hrsg. von Jürgen Schiewe (Argus 2000, 129–135).

10 Wulf Kirsten, *satzanfang*, in: Wulf Kirsten, *satzanfang* (Aufbau 1970, 5).

11 Wulf Kirsten, *satzanfang*, in: Wulf Kirsten, *satzanfang*, 5.

12 Wulf Kirsten, „Landschaft im Gedicht. Versuch einer Abgrenzung gegen das pure Naturgedicht“. In: Wulf Kirsten, *Brückengang. Essays und Reden* (Ammann 2009, 31–49: 43). Vgl. dazu auch Axel Goodbody, „Poetic Reflections on Stunted Lives: Wulf Kirsten's Contribution to East German Autobiographical Writing“. In: *The Self in Transition. East German Autobiographical Writing Before and After Unification. Essays in Honour of Dennis Tate*, hrsg. von David Clarke, Axel Goodbody (Rodopi 2012, 145–163).

arbeiter in einer Konsumgenossenschaft. 1957 wurde Kirsten zur Arbeiter- und Bauernfakultät nach Leipzig delegiert und konnte dort von 1960 bis 1964 ein Pädagogikstudium für Deutsch und Russisch absolvieren. 1965 wurde er Lektor im Aufbau-Verlag, in dessen Weimarer Dependence er bis 1987 arbeitete. Sein literarisches Schaffen wurde mit zahlreichen Auszeichnungen gewürdigt, darunter dem Peter-Huchel-Preis (1987). Nach dem Zusammenbruch des SED-Regimes engagierte sich Kirsten in der Bürgerbewegung *Neues Forum*. Bei den ersten freien Kommunalwahlen in der DDR im März 1990 wurde er als Abgeordneter in das Weimarer Stadtparlament gewählt. Die einschneidenden Umbrüche in Kirstens Lebenslauf fasst der Lyriker in *vereinfachtes gedicht* wie folgt zusammen: „zwei diktaturen / ohne zwischenraum / selbstgenossen gezwungenermaßen, / wenn auch überstanden / mit halbwegs heiler haut“.¹³ Kirstens Heimatverbundenheit, die auch aus dem oben skizzierten knappen biographischen Abriss hervorgeht, ist von Sozialkritik nicht abzukoppeln und stets mit einem tiefen geschichtlichen, sozialen, und nicht zuletzt ökologischen Bewusstsein – freilich „ohne den Hang zu ökologischer correctness“¹⁴ – verknüpft. Denn, wie es in der Rede zur Verleihung des Langgässer-Preises heißt, von einer Musealisierung der Natur als letzter (H)Ort der Ursprünglichkeit und des Trostes sollte man sich aus seiner Sicht allemal hüten, wenn man weiterhin Naturlyrik schreiben will:

Ökologisches Bewußtsein gab es bereits um die Jahrhundertwende, was allerdings in der Literatur nur peripher wahrgenommen wird. Zwei Weltkriege haben dafür gesorgt, daß all diese Warnungen verdrängt und vergessen wurden. Gerade unter dem Eindruck der Kriegsereignisse wurde die Natur als eine Trostspenderin gesucht. Jetzt ist nicht mehr abzuweisen, daß die Zerstörung planetarische Ausmaße angenommen hat und die Schäden schon jetzt irreparabel

13 Wulf Kirsten, *vereinfachtes gedicht*, in: Wulf Kirsten, *fliehende ansicht. Gedichte* (Suhrkamp 2013, 19).

14 Walter Hinck, „Im zaundürren Waschbrettland. Trommeln in der Maschine: Wulf Kirstens Reden und Aufsätze“. In: *FAZ* 17.12.1998. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-imzaunduerren-waschbrettland-11299856.html>. (Abrufdatum 19.1.2025).

sind. Natur kann so allenfalls Reservat sein, retardierendes Moment im System einer galoppierenden Selbstzerstörung.¹⁵

Kirsten hat sich schon früh für die Bewahrung der Landschaft eingesetzt. Er sah sie von kollektivistischen Eingriffen, von intensiver landwirtschaftlicher und bergbauerischer Ausnutzung, von Flächenverdichtung und Planwirtschaft bedroht. In seinem 1977 erschienenen Lyrikband *der bleibaum*, auf den im Folgenden ausführlicher eingegangen werden soll, ist wiederholt von der entstellenden Arbeit der Menschen an der Natur die Rede. Der Landschaftsdiskurs ist dabei aufs Engste mit dem Erinnerungsdiskurs verschränkt, ist Landschaft bei Kirsten doch immer auch zugleich Geschichts- und Gedächtnislandschaft. Der in seinen sächsischen und thüringischen Heimatregionen verwurzelte Dichter vermag jedoch den lokalen (auto-)biographischen Horizont mit einschneidenden kollektiven Geschichtserfahrungen ohne Sentimentalität zu verbinden.¹⁶ Wie Anke Degenkolb geschrieben hat, bietet sein Werk „ein gleichermaßen subjektives wie repräsentatives Bild einer ausgehenden agrarischen Gesellschaftsordnung sowie der Kriegs- und Nachkriegszeit“.¹⁷ Als ihm der Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung 2005 verliehen wurde, erklärte Kirsten in seiner Dankrede: „Nahezu bohrend schmerzhaft werden Erinnerungen abgefragt, reaktiviert, Vergessenes, Halbvergessenes durch Gedächtnistraining zurückzugewinnen gesucht. Ohne späterhin erworbenes Wissen um Zusammenhänge, ohne den fortlaufenden Prozeß einer auf Wahrheit erpichten Geschichtsan eignung wäre kein Geschichtsverständnis zu gewinnen gewesen.“¹⁸ Im Nachwort zum Band *satzanfang* hatte er schon die „Bedeutung einer an Landschaft gebundenen Naturlyrik“ weniger „in der Betonung geographischer Begebenheiten“ erblickt, als im „tieferen[n] Ein-

15 Kirsten, „Der euch geworfelt hat“, 21.

16 Vgl. dazu Wolfgang Ertl, „Kindheitsbilder in der Lyrik Wulf Kirstens“. In: *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*, hrsg. von Karen Leeder (Rodopi 2007, 365–384).

17 Degenkolb, *anzuschreiben gegen das schäbige vergessen*, 61. Vgl. auch Gerhard Sauder, „Wulf Kirstens Lebensgedichte“. In: *Études Germaniques* Jg. 78, Nr. 4 (2023): 667–673.

18 Wulf Kirsten, „Dankrede“ In: *Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. an Wulf Kirsten, Weimar, 22. Mai 2005. Dokumentation*, hrsg. von Günther Rüther (Konrad-Adenauer-Stiftung 2005, 18–26: 18).

dringen in die Natur, eine[r] auf sinnlich vollkommene Rede abzielende[n] Gegenständlichkeit, eine[r] Mehrschichtigkeit, mit der soziale und historische Bezüge ins Naturbild kommen“.¹⁹ Die Tiefbohrung mittels der lyrischen Sprache findet also nicht nur in Kirstens autobiographischen Schriften, sondern vorwiegend in seiner Landschaftsdichtung statt. Denn in der Gedächtnislandschaft seiner Lyrik haben sich sowohl kollektive als auch autobiographische Erfahrungen wie Sedimente abgelagert, Abläufe in Zeit und Raum abgedruckt. Tiefbohrung ist deshalb als Widerstandsgestus gegen die sinnlose Zerstörung oder das achtlose Wegwerfen zu deuten, als Versuch, „Dinge, die bewahrenswert sind, zu hüten“, „Achtung vor den Dingen zu haben, Achtung vor der Sprache“.²⁰ Davon legt nicht zuletzt Kirstens Herausgebertätigkeit ein beredtes Zeugnis ab, zielen die von ihm veröffentlichten Anthologien doch auf die Wiederentdeckung nicht kanonisierter und fast vergessener Autoren oder Texte, die oft auch eine schon an den Titeln ablesbare Bindung²¹ zur sächsischen-thüringischen Heimatlandschaft aufweisen.

Die Sprache von Kirstens Lyrik hat eine ausgeprägte sinnliche Qualität und ist erdverhaftet. Sie verzichtet auf Reimgedicht und Großschreibung. Nur konkrete Orts- oder Eigennamen werden durch die Großschreibung des Anfangsbuchstabens kenntlich gemacht. Kirstens Lyrik hat eine Vorliebe für die „alliterierenden wie auch rhythmischen Verklammerungen von Wortbausteinen“,²² denn die Alliteration entfaltet weitere Bedeutungsketten. Die Gedichte weisen einen ungewöhnlichen, sehr reichen Wortschatz aus seltenen Vokabeln und fachterminologischer Lexik auf, in denen sie in ihren Erkundungsgängen zu stolpern, zu stocken scheinen – wie an den Felswänden der steilen Steinlandschaft bei Jena. Im Fall des Gedichtbands *der bleibaum* können selbst die Anmerkungen im Anhang bei

19 Wulf Kirsten, „Entwurf einer Landschaft“, 58.

20 Wulf Kirsten, „Selbstauskunft. Bewahrenswertes aufheben. Wulf Kirsten im Gespräch mit Peter Hamm“. In: *Wulf Kirsten. Texte, Dokumente, Materialien*, hrsg. von Bernhard Rübenach (Elster 1987, 42–59: 57).

21 Wie etwa *Eintragung ins Grundbuch. Thüringen im Gedicht* (1996) oder auch *Der gefesselte Wald. Gedichte aus Buchenwald* (2013).

22 Gerhard R. Kaiser, „Erdzeit, Jahreszeit, Menschenzeit. Thüringer Landschaft in Wulf Kirstens Gedichten“ In: *Landschaft als literarischer Text*, hrsg. von Gerhard R. Kaiser, 137–153: 139.

der Fülle dieser Sprache nur bedingt Abhilfe leisten. Neologismen machen die Textur der Landschaft aus und entfalten weitere ungeahnte Resonanzen. Kirstens Sprache lässt Distanz erkennen,²³ überrascht gleichzeitig durch ihre Frische und klangmalerische Qualität. Der liebevoll dem Vergessen entwendete Wortschatz trägt Erinnerung fort, leistet Widerstand, führt zugleich Vergangenheit und Gegenwart eng. Oft werden die antiquiert klingenden, spröden Ausdrücke durch Enjambements hervorgehoben. „Wulf Kirstens Gedichte“ so Michael Braun in Anlehnung an Heinrich Detering „stehen an einem spätmodernen Kreuzungspunkt, an dem die ästhetische und die dokumentarische Linie nochmals in durchaus ‚widersprüchlicher Einheit‘ zusammenlaufen“.²⁴ Erst als ästhetisches Produkt kann sich die Landschaft dem (sprach)wandernden Leser als Textur erschließen.

Kirstens Landschaftsbeschreibungen und Ortserkundungen zeichnen keine getreue Topographie der heimatlichen Welt nach, sie erforschen vielmehr Geländeformationen, indem sie nicht auf Ursprüngliches oder Unberührtes verweisen, sondern Landschaften als geschichtete Räume zeigen.²⁵ Da letztere Spuren menschlichen Handelns und Wirkens tragen, gar davon mitbestimmt sind, funktionieren sie „in Bezug auf Dichtung – wie ein Lesezeichen“.²⁶ Kirstens Gedichte dienen – wie eine „trigonometrische [...] Interpunktion“, so heißt es in *satzanfang* in Anlehnung an Günter Eich, einem von Kirstens literarischen Vorbilder, und an dessen vielzitierte Rede „Der Schriftsteller vor der Realität“ (1956) –, als Orientierung im Raum und in der Sprache. Sie stellen Suchbewegungen dar, Experimente, Versuche der „Grenzerweiterung“. „Visuelles, Vorausgedachtes, aus der Erinnerung vor das innere Auge geholte Momente, unter denen

23 Vgl. Kirsten, „Entwurf einer Landschaft“, 59: „Um das Idyll zerstören zu können, bedurfte es der Distanz“.

24 Michael Braun, „Der Dichter lässt sich nicht vertreten. Zu Wulf Kirstens Gedichten *landstieg* und *curriculum vitae*“. In: *George-Jahrbuch* Jg. 10, Nr. 1 (2014), 47–66: 48.

25 Vgl. dazu Simon Probst, „Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‚nicht-modernes‘ Genre der vielen möglichen Ökologien“. In: *Deutschsprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*, hrsg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz (Metzler 2020, 281–298: 286).

26 Holger Helbig, „*Fagus sylvatica hybrida*. Landschaft und Dichtung oder Vorbereitung zur Deutung eines Verses von Wulf Kirsten“. In: *The Germanic Review* Jg. 75, Nr. 3 (2000), 194–209: 195.

die zunächst für völlig nebensächlich gehaltenen sich später als die beeindruckendsten und somit prägendsten herausstellen, gilt es sprachlich zu fixieren“.²⁷

3. *der bleibaum*

Im Hinblick auf das zuvor Gesagte ist schon der Band- und Gedichttitel *der bleibaum* vielsagend. Die seltsam anmutende Wortzusammensetzung (eigentlich ein Oxymoron) „von eigentümlicher Klangschönheit“²⁸ entstammt einem ursprünglich alchemischen Kontext und heißt auf Latein *arbor saturni*. Laut Grimm-Wörterbuch bezeichnet sie den „niederschlag des bleizuckers in gestalt eines baumes“.²⁹ Blei ist zudem notwendig im Schmelzprozess zur Silbergewinnung, hat aber auch sonst eine breite und nicht immer unschädliche Anwendungspalette: Neben der Herstellung von (giftigen) Bleiweiß und Bleimennige wird das Metall auch bei der Produktion von Munition oder Strahlenschutz sowie von Drucklettern verwendet. Bis in die 1960er Jahre hinein befanden sich aktive Bleibergwerke nachweislich in Mittelsachsen und im Zwickauer Kreis. Blei steht zudem – wie ein Blick auf das dem titelgebenden Gedicht unmittelbar nachfolgende *die straße* nahelegt – für die giftigen Autoabgase („abgasfähnliche sättigen die luft mit blei“).³⁰ Der Titel verweist also in seiner Mehrdeutigkeit einerseits auf eine Erfahrung von Natur und Landschaft, die nicht mehr unmittelbar, sondern nur mittels sich überlagernder virtueller und medialer Repräsentationen zugänglich sind; auf der anderen Seite suggeriert das titelgebende Wort einen – obgleich nur in Ansätzen möglichen – ambivalenten Auratisierungsvorgang durch die Sprache und das Gedicht. Blei mit seiner Schwere und Schwerfälligkeit könnte zudem auch eine Haltung der

27 Wulf Kirsten, „Textur. Dankrede zur Verleihung des deutschen Sprachpreises der Henning-Kaufmann-Stiftung“. In: Kirsten, *Textur*, 67.

28 Robert Straube, *Veränderte Landschaften. Landschaftsbilder in Lyrik aus der DDR* (transcript 2016, 262).

29 „bleibaum, m.“, in: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23. <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?#lemid=B08138>. (Abrufdatum 2. 2.2025).

30 Wulf Kirsten, *der bleibaum. Gedichte* (Aufbau 1977, 25).

Langsamkeit signalisieren, die der Unaufhaltsamkeit des technischen Fortschritts entgegenläuft. Es stünde dann für das ‚retardierende Moment‘, das Kirsten – wie gesehen – in der Dankrede zur Verleihung des Langgässer-Preises offen ansprechen wird. In Kirstens durch geschichtliche Prozesse und massive Ausnutzung versehrte Landschaft assoziiert das Kompositum „bleibaum“ mittels der anlautenden Silben ferner mit „bleiben“ und evoziert deshalb Beständigkeit und Dauer. Es bezieht sich deshalb auf die zwiespältige Erfahrung der Natur nach der Natur, es ist die ambivalente Figur, die zugleich für Flora und Bergbau, Landschaft und menschlichen Eingriff in die Umwelt steht, darüber hinaus Traditionsbezug mit Gegenwartsbewusstsein verbindet. Wenn, wie es im Gedicht *besichtigung einer bergstadt* heißt, Bäume der eine nach dem anderen „am fischfreien Fluß“ der intensiven Kohlenbaunutzung zu Opfer fallen, markiert der Bleibaum im gleichnamigen Gedicht eine Haltung der Resilienz. Mit Blick auf das transmutatorische Potential von Sprache, das in der ‚alchemischen‘ Band- und Gedichttitelwahl mitschwingt, lässt sich dem zustimmen, was Michael Butor behauptet, als er die künstlerische Tätigkeit mit dem Schmieden analogisiert³¹ und in ihren Erzeugnissen „eine mineralische Abkürzung“ der Geschichte der Welt“,³² deren Entstehung und Struktur erblickt. Die verwandelte Materie setzt ihrerseits wieder Verwandlung in Gang.

Der lateinische Name *arbor saturni* mit seiner Erwähnung des Gottes der Melancholie und der *nigredo* ruft zudem die Farbe schwarz ins Gedächtnis und führt dabei über weite Strecken hinweg auf die literarische bzw. künstlerische Trope der *dark pastoral* zurück. So hat Heather Sullivan in Anlehnung an Timothy Mortons Begriff von *dark ecology* literarische Schreibweisen genannt, die, wie die Gattungsbezeichnung „Pastorale“ nahelegt, die Beziehung des Menschen zu seiner Umwelt und zu den Ursprüngen thematisieren. Eine derart verstandene Pastorale bringt jedoch nicht unbedingt die Sehnsucht nach einem harmonischen Zusammenleben von Mensch und Natur,

31 Vgl. dazu die Gedichte *werktätig*, das sich mit dem Bild eines Schmiedefeuers öffnet, und *schmiede*. In: Kirsten, *der bleibaum*, 19–20, 38.

32 Michel Butor, „Die Alchemie und ihre Sprache“. In: *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Aus dem Französischen und mit einem Vorwort von Helmut Scheffel (Qumran 1984, 13–24: 19).

sondern vor allem deren beunruhigende Seite zur Sprache: das akute, mit einem hilflosen Zusehen gekoppelte Bewusstsein um die Zerstörung der Umwelt durch den Eingriff einer rasanten Technisierung und die anscheinend ausweglose Ausbeutung der natürlichen Ressourcen. Die *dark pastoral* fungiert also nicht zuletzt als „a trope of paradox and contrast, of irony and exposure“,³³ indem sie die Folgen einer nur auf Nutzen bedachten Industrialisierung in deren irreduzibler Widersprüchlichkeit vor Augen führt. Sie konfiguriert zugleich die Beziehung von menschlichen und nicht-menschlichen Agenzien neu. Auf das geschichtlich belastete Verhältnis der deutschsprachigen Naturlyrik der Nachkriegszeit zu ihrem Gegenstand übertragen heißt es in erster Linie, den grundlegenden Veränderungen Rechnung tragen zu müssen, die hinsichtlich des Naturbegriffs und der Naturlyrik stattgefunden haben, und sich dann mit dem Bewusstsein um die Bedrohung durch Planwirtschaft und Industrialisierung auseinanderzusetzen. Kirstens Gedichte weisen diesen Paradigmenwechsel auf, obwohl sie nicht der „Lyrik des Anthropozän“ im engeren Sinn zugeschrieben werden können und eher Übereinstimmungen mit der zeitgenössischen Ökolyrik aufzeigen. „Melancholie“ ist dennoch ihre „vorherrschende Stimmung“. ³⁴ Im Gedicht *wurzelsucher* bringt Kirsten das ökologische Unbehagen an der Zerstörung der Natur und die damit verbundene Unmöglichkeit, auf die belastete lyrische Vorkriegstradition anzuknüpfen, mit der für seine Lyrik charakteristischen Verknappung auf den Punkt: „der mythos der wälder fuhr zum schornstein hinaus“. ³⁵

Auf die Erkundung der Landschaft und auf die Verschränkung von Autobiographischem, Geschichtlichem und Erdzeitlichem verweisen schon die Titel der vier Teile, die den Band *der bleibaum* ausmachen: *lebenszeichen*, *lokalanzeigen*, *scherzando*, *umwege*. Das

33 Heather I. Sullivan, „The Dark Pastoral. A Trope for the Anthropocene“. In: *German Ecocriticism in the Anthropocene. Literatures, Cultures, and the Environment*, hrsg. von Caroline Schaumann, Heather I. Sullivan (Palgrave Macmillan 2017, 25–44: 27).

34 Degenkolb, *anzuschreiben gegen das schäbige vergessen*, 140.

35 In: Kirsten, *der bleibaum*, 17. Vgl. dazu auch die von Kirsten mitherausgegebene Anthologie *Der gefesselte Wald: Gedichte aus Buchenwald* (2013) und Charlotte Melin, „Cold War Nature: Transforming German Poetry“. In: *Studies in 20th and 21st Century Literature* Jg. 43, Nr. 1 (2018), 1–19.

bandtitelgebende Gedicht *der bleibaum* stellt sich somit als eine Wanderung in einer kontaminierten (Sprach-)Landschaft dar und analogisiert Sprache und Natur, indem es beide Bereiche als entfremdet und entstellt zugleich schildert:

die kennworte im geriffelten granit
mit verwitterungsfarben ausgestrichen.
noch zu entziffern
ist ein einziger satz,
wie geschaffen, als zauberspruch
in die wolle der schafe
gemurmelt zu werden.
das tintenfleckige abendgewölk
begräbt eine gedachte landschaft
aus schachtelsätzen.
erbauungsstunden,
die nichts vom geist der gesetze wissen,
wenn die rauchsäulen des zementwerks
füllen wieder busch und tal
mit ruß und staub.
o Sappho, wie der apfel sich rötet
am obersten aste
des bleibaums vorm haus.³⁶

Von der überkommenen Vorstellung einer verborgenen Sprache, die sich im Naturbuch offenbart, von der romantischen Auffassung einer Hieroglyphe, die sich durch die Landschaft schlängelt, bleiben „mit Verwitterungsfarben“ ausgestrichene, kaum zu entziffernde Worte, eigentlich nur „ein einziger Satz“.³⁷ Nicht ohne Ironie muten diese Zeichen wie ein Zauberspruch, die Überbleibsel einer vielleicht unwiederbringlich verlorenen Magie der Worte, an. Die tradierte Sprache der Naturlyrik ist unter den historischen und sozialen Bedingungen der Gegenwart nur durch „Kennworte“ zu beschwören, aus ihnen entsteht eine höchst reflexive „gedachte landschaft / aus schachtelsätzen“. In „Kennworte“ ist vermutlich auch eine Anspie-

36 Kirsten, *der bleibaum*, 24.

37 Vgl. zu diesen Zeilen Wolfgang Ertl, „brandflecke im teppich der natur“. Zur ökologischen Problematik in Wulf Kirstens lyrischem Werk“. In: Axel Goodbody (Hrsg.), *Literatur und Ökologie* (Rodopi 1998, 123–138: 127).

lung auf die Parole des DDR-Regimes zu hören. Die im Gedicht festgehaltene textuelle Landschaft ist also nicht nur von den Rauchsäulen des Zementwerks verpestet, die sich auf „Busch und Tal“ legen, sondern auch von einer abgedroschenen, ideologisch belasteten lyrischen Sprache verseucht, welche die Natur unter ihrer leeren Zeichenhaftigkeit begräbt. Die Alliteration zwischen „Busch und Tal“, eigentlich einem Zitat aus Goethes *An den Mond* („Füllest wieder Busch und Tal“),³⁸ und „Ruß und Staub“ unterstreicht diesen sprachkritischen Aspekt, lässt zudem eine weitere Lesart zu, denn sie ist nicht nur als ein Hinweis auf die von der DDR-Planwirtschaft angerichteten Verwüstungen, sondern auch auf die tödliche Lagermaschinerie im nah gelegenen Buchenwald zu sehen.³⁹ Die Zerstörung am Menschen und an der Umwelt würden dann durch die klangliche Übereinstimmung mit den Versen aus der Naturlyrik eines einst in dieser Landschaft ansässigen Klassikers der deutschsprachigen Literatur ganz andere „Erbauungsstunden“ als die Weimarer Bildungsutopie verheißen.⁴⁰

Der präzise Bezug auf die Gesteinsart „Granit“ eingangs des Gedichts verweist unmittelbar auf die Herkunftslandschaft, die sich gerade durch diese geologische Beschaffung ausnimmt. Das ungegliederte und in freirhythmischen Versen abgefasste Gedicht lässt erst im Vers 16 – mit der Anrufung Sapphos – eine dialogische Struktur erkennen. Die letzten Verse enthalten – durch die Erwähnung des sich rötenden Apfels – eine Anspielung auf ein berühmtes Hochzeitslied der altgriechischen Lyrikerin (Frg. 105a Voigt). Die entsprechende Anmerkung am Ende des Bandes macht das Zitat kenntlich, allerdings ohne genaue Stellenangabe. Bei der griechischen Lyrikerin wird ein Mädchen, das spät geheiratet hat, mit einem Apfel verglichen: „So wie der Honigapfel am oberen Zweige sich röthet, / Oben am obersten er. Ihn vergaßen die Brecher der Äpfel. / Nein, sie vergaßen ihn nicht,

38 Johann Wolfgang Goethe, *An den Mond*. In: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände, hrsg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a. (Suhrkamp 1985–2013. Abteilung I: *Sämtliche Werke*, Bd. 1: 301–302.)

39 Vgl. dazu auch das Gedicht *eisgang*, das *der bleibaum* unmittelbar vorangeht. Hier ist es von „rauch“ und „ruß“ ebenfalls die Rede (Kirsten, *der bleibaum*, 23).

40 Vgl. dazu Wolfgang Ertl, *Natur und Landschaft in der Lyrik der DDR: Walter Werner, Wulf Kirsten und Uwe Greßmann* (Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1982, 72).

sie konnten ihn nur nicht erreichen“.⁴¹ Bei Kirsten rötet sich der Apfel, ein anzitiertes, artifizielles Naturerzeugnis, am obersten Ast des Bleibaums und scheint somit den alchemischen Vorgang erst zu vollbringen: durch die *rubedo*, die höchste Stufe des alchemischen *opus magnum*. Spuren der beiden vorausgehenden Phasen dieses Prozesses (*nigredo*, *albedo*), selbst wenn die Reihenfolge etwas verstellt erscheint, sind sonst in den Hinweisen auf die Gesteinsart Granit, auf die „wolle der schafe“ und auf „das tintenfleckige abendgewölk“ zu erkennen. In seiner farbigen Gegenständlichkeit einerseits und Beheimatung in der literarischen Tradition andererseits bringt das Durchleuchten des Roten in einer sonst durch Grau und Weiß gekennzeichneten Landschaft jene Resilienz der Naturlyrik zur Sprache, die ihre Berechtigung in der Gegenwart erst vor dem Hintergrund zerstörter Landschaftsidylle und durch eine hoch reflexive Haltung der Ironie und der Verfremdung erhält. Erst aus dem Bewusstsein um eine trostlose, entstellte und kontaminierte Natur und dank der zitathaften Übernahme kanonisierter Naturbeschreibungen kann eine der Gegenwart angemessene Naturlyrik als Landschaftslyrik entstehen. Ihr Augenmerk gilt daher einer „dritten Natur“ als Übergangs-, Überlappungs- und Verwandlungsraum von teilweise recht widersprüchlichen Bereichen.⁴² Die im Gedicht beschworenen Landschaftselemente müssen erst Text werden, um als solche im Gedicht ästhetisch erfasst zu werden. Folgt man der von Sapphos Zitat nahegelegten Spur, so bewahrt sich der durch den alchemischen Prozess aus niedrigen Stoffen gewonnene, nicht mehr im geläufigen Sinne ‚natürliche‘ Apfel einen letzten Bereich der Konkretheit, Erdverbundenheit, eine Bleibe hoch am Ast des Bleibaums, an einer Stelle, an der die Dichotomie Natur/Kultur, Belebtes/Unlebtes, Alltag/lyrische Tradition unterlaufen wird.

Mit Blick auf den griechischen Originaltext (bei Sappho geht es um „τὸ γλυχὺμαλον“, den süßen Apfel, den Honigapfel) könnte sich der Verweis auf den „Apfel“ in Kirstens Gedicht um noch eine ge-

41 Sappho, *Die ihm aufbewahrte Braut* (44). In: Georg Thudichum, *Die griechischen Lyriker oder Elegiker, Jambographen und Meliker. Ausgewählte Proben* (Metzler 1859, 390).

42 Für diesen Begriff vgl. Steffen Richter, „Editorial“. In: *Dritte Natur. Technik Kapital Umwelt* Jg. 1, Nr. 1 (2018), 2.

schichtliche Resonanz erweitern, wenn man die entsprechende Textstelle im Zusammenhang mit *wüstgefallener jüdischer friedhof in Mähren*, einem weiteren Gedicht aus demselben Band, liest. Hier wird auf das in der Shoah zerstörte jüdische Leben durch die Evozierung von Bräuchen und Ritualen erinnert.⁴³ Der in Honig getunkte, meistens rote, weil süßere, Apfel wird an Rosch Haschana verzehrt, damit das neue Jahr ein glückliches wird. Die Frucht symbolisiert den Garten Eden, der Honig die Umwandlung und die Rückkehr. Diese versteckte jüdische Spur würde abermals auf die unentrinnbare Ambivalenz der Naturerfahrung und auf die ‚doppelte‘ Verseuchung – sowohl im historischen als auch im ökologischen Sinn – andeuten, die die Landschaft heimsucht.

Im Gedicht *das dorf* aus demselben Band geht es ebenfalls um keine Idylle, sondern wiederum um eine versehrte Landschaft:

Die zersiedelte siedlung,
wie sie verwegen abhängt,
zerfleddert und zerpfückt
zwischen wilden müllkippen,
die sich verzetteln
von unort zu unort.
das lied der beerenpflückerinnen
ein erinnerungsfetzen
im schrumpfwald.
kahlschlagengesellschaften
in aufsteigender linie.
unentwegt fluß-lebensläufe begradigt.
abgespielter klaviere
resonanzböden kieloben.
geißfuß tritt das pedal.
der mahltrichter wird habhaft der dinge:
schrillte noch eine grille im schlehenstrauch?
flog himmelwärts des landmanns liedemeister?
der mahltrichter wird habhaft der worte:

43 ^ Vgl. Kirsten, *der bleibaum*, 51: „das los ist uns gefallen aufs lieblichste. / wohin rollte der in honig getauchte apfel? / wer spricht den lichtsegen nach? / alle nach euch wie vieh ausgetrieben / und wohin? / auf der triumphstraße der barbaren?“. *wüstgefallener jüdischer friedhof in Mähren* erwähnt ebenfalls verwiterte Grabsteine, deren Namen und Sprüche unleserlich geworden sind.

der quell, die werre, das fohlen.
lebensabführungen.
das dorf,
sieh, wie es verschlungen wird,
am ende verschlingt es sich selbst,
wie es hingeht
gegen die scherbenumkränzte leere!
sieh, wie es ziegel um ziegel
im mahltrichter verschwindet.⁴⁴

Im Zentrum dieser Verse steht ein zerstörtes und durch Abfall verschmutztes Territorium. Das Polyptoton „eine zersiedelte siedlung“, Assonanz und Stabreim („zersiedelte“, „zerfleddert und zerpflückt“) betonen den Eindruck einer öden, trostlosen Landschaft, übersät mit Schuttabladeplätzen und Müllhalden. Die Zischlaute unterstreichen die gewaltsame Zerstörung jenes Landstrichs. Die Landschaft erstreckt sich „von unort zu unort“, ist durch „müllkippen“ verunstaltet, die mit „wild“, einem sonst eher in Verbindung mit „Natur“ gebräuchlichen Adjektiv, gekennzeichnet sind. Die Reste sinnloser Landschaftszerstörung sind somit an die Stelle von Natur getreten, haben sich angesammelt und Orte unkenntlich gemacht („Unorte“), sie umgeformt und umgestülpt. Die traditionsmäßig in den Liedern festgehaltene und gesungene Naturverbundenheit („das lied der beernpflückerinnen“) hat sich nur in „erinnerungsfetzen / im schrumpfwald“, im wegen der Regulierung der fließenden Gewässer auf immer engerem Raum geschrumpften Wald bewahrt. Vermutlich ist unter „Landmann“ und „Liedermeister“ eine versteckte Anspielung auf Robert Schumann und auf dessen *Album für die Jugend (Fröhlicher Landmann)* zu erkennen. Nicht nur das Dorf, sondern auch die Dorfgemeinschaft hat sich aufgelöst („kahlschlaggesellschaften“), sie war nicht in der Lage, den sinnlosen modernisierenden Verwüstungen der Landschaft Einhalt zu gebieten. In der ungewöhnlichen Wortprägung „kahlschlaggesellschaft“ könnte sich auch ein Hinweis auf die deutschsprachige Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg mit ihrer Trümmerästhetik und ihrer Forderung nach einem magischen Realismus versteckt haben, der den Verwüstungen im Gelände nicht ge-

44 In: Kirsten, *der bleibaum*, 66–67.

wachsen ist. Im Aufsatz *Entwurf einer Landschaft* hat sich Kirsten deutlich gegen eine Romantisierung der Landschaft ausgesprochen. Seine Aufwärts- und Abwärtsbewegungen in der Landschaft, seine Tiefbohrungen, um deren verborgene Schichten mittels der Sprache freizulegen, legen ein kritisches Verhältnis zur Tradition des Naturgedichts an den Tag. Das Bewusstsein um den Verlust althergebrachter Bräuche und Lebensweisen wird nicht im elegischen Modus besungen, führt hingegen zu einer kritischen Auseinandersetzung sowohl mit der Geschichte als auch mit den Folgen des industriellen Fortschritts. Das beschworene Dorf ist kein harmonisierendes Gebilde, dem es nachzutrauern gilt, sondern ein durch viele Brechungen gezeichnetes Sprachgebilde, ein offener Text, der konkrete Erscheinungsformen der Natur und Landschaft in ihren historischen Dimensionen aufzeigt und stets mit sprachlicher Reflexion verbunden ist. Wie Carl Corino anmerkt, ist *das dorf* ein Gedicht über einen „Unort“, wo alle tradierten Ordnungen im Schwinden begriffen bzw. schon verschwunden sind, „wobei Unort und Unwort frappierend kongruent sind“⁴⁵ und vom Mahlrichter eines alles abdichtenden Fortschritts verschlungen werden.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass Tiefbohrung in Kirstens Gedichten in erster Linie die von seiner Landschaftslyrik geleistete Spracharbeit bezeichnet: Das Ein- und Durchdringen in erdgeschichtliche, historische und biographische Schichten führt zu einer gründlichen Erkundung der untergangenen „altväterliche[n] Dorfwelt“ und der bedrohten, versehrten Landschaft mitsamt ihren versunkenen Wörtern. Die unermüdliche Suche nach der präzisen Benennung von sinnlich-konkreten Landschaftsdetails, für die sich Kirsten auf Annette von Droste-Hülshoffs und auf Wilhelm Lehmanns Vorbild beruft,⁴⁶ stößt in tieferliegende Realitätsschichten vor und legt somit verborgene, erdversunkene Sprachsedimente frei, sie gleicht daher dem versprachlichten geowissenschaftlich-mechanischen Prozess einer Tiefbohrung. Die durch dieses Verfahren wieder gewonnenen Wörter bilden in ihrer Widerborstigkeit eine „Gegen-

45 Karl Corino, „Der Mensch in der Landschaft. Dichtung deutscher Bauernsöhne“. In: *Landschaft als literarischer Text*, 27–49: 28.

46 Vgl. dazu Wulf Kirsten und Jan Röhnert, „Welt, Poesie und Sprache(n) im Gedicht. Ein Interview“. In: *Landschaft als literarischer Text*, 196–205: 196–197.

sprache“, die ihrem alltäglichen Verbrauch zunächst in der DDR und später im wiedervereinten Deutschland, aber auch der Sehnsucht nach Sprachmagie entgegenwirkt. Sie entgeht auf diese Weise jeder Gefahr nachträglicher Idyllisierung.

Literaturverzeichnis

- Braun, Michael, „Der Dichter lässt sich nicht vertreten. Zu Wulf Kirstens Gedichten *landstieg* und *curriculum vitae*“. In: *George-Jahrbuch* Jg. 10, Nr. 1 (2014), 47–66.
- Butor, Michel, „Die Alchemie und ihre Sprache“. In: *Die Alchemie und ihre Sprache. Essays zur Kunst und Literatur*. Aus dem Französischen und mit einem Vorwort von Helmut Scheffel. Paris: Qumran 1984, 13–24.
- Corino, Karl, „Der Mensch in der Landschaft. Dichtung deutscher Bauernsöhne“. In: *Landschaft als literarischer Text. Der Dichter Wulf Kirsten*. Hrsg. von Gerhard R. Kaiser. Jena: Glaux 2004, 27–49.
- Degenkolb, Anke, „anzuschreiben gegen das schäbige vergessen“. *Erinnern und Gedächtnis in Wulf Kirstens Lyrik*. Berlin: logos 2004.
- Ertl, Wolfgang, *Natur und Landschaft in der Lyrik der DDR: Walter Werner, Wulf Kirsten und Uwe Greßmann*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1982.
- Ertl, Wolfgang, „brandflecke im teppich der natur“. Zur ökologischen Problematik in Wulf Kirstens lyrischem Werk“. In: *Literatur und Ökologie*. Hrsg. von Axel Goodbody. Amsterdam: Rodopi 1998, 123–138.
- Ertl, Wolfgang, „Kindheitsbilder in der Lyrik Wulf Kirstens“. In: *Schaltstelle. Neue deutsche Lyrik im Dialog*. Hrsg. von Karen Leeder. Amsterdam/New York: Rodopi 2007, 365–384.
- Goethe, Johann Wolfgang, *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bände. Hrsg. von Friedmar Apel, Hendrik Birus u.a. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985–2013.
- Goodbody, Axel, „Poetic Reflections on Stunted Lives: Wulf Kirsten’s Contribution to East German Autobiographical Writing“. In: *The Self in Transition. East German Autobiographical Writing Before and After Unification. Essays in Honour of Dennis Tate*. Hrsg. von David Clarke, Axel Goodbody. Amsterdam: Rodopi 2012, S. 145–163.
- Helbig, Holger, „*Fagus sylvatica hybrida*. Landschaft und Dichtung oder Vorbereitung zur Deutung eines Verses von Wulf Kirsten“. In: *The Germanic Review* Jg. 75, Nr. 3 (2000), 194–209.
- Hinck, Walter: „Im zaundürren Waschbrettland. Trommeln in der Maschine: Wulf Kirstens Reden und Aufsätze“. In: *FAZ* 17.12.1998. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-im-zaunduerren-waschbrettland-11299856.html>. (Abrufdatum 19.1.2025).

- Kaiser, Gerhard R., „Erdzeit, Jahreszeit, Menschenzeit. Thüringer Landschaft in Wulf Kirstens Gedichten“. In: *Landschaft als literarischer Text. Der Dichter Wulf Kirsten*. Hrsg. von Gerhard R. Kaiser. Jena: Glaux 2004, 137–153.
- Kirsten, Wulf, *satzanfang*. Berlin und Weimar: Aufbau 1970.
- Kirsten, Wulf, *der bleibaum. Gedichte*. Berlin und Weimar: Aufbau 1977.
- Kirsten, Wulf, „Selbstauskunft. Bewahrenswertes aufheben. Wulf Kirsten im Gespräch mit Peter Hamm“. In: *Wulf Kirsten. Texte, Dokumente, Materialien*. Hrsg. von Bernhard Rübenach. Moos: Elster 1987, 42–59.
- Kirsten, Wulf, *Textur. Reden und Aufsätze*. Zürich: Ammann 1998.
- Kirsten, Wulf, „Der euch geworfelt hat‘ – Dankrede für den Elisabeth-Langgässer-Literaturpreis (1994)“. In: *Textur. Reden und Aufsätze*. Zürich: Ammann 1998, 16–32.
- Kirsten, Wulf, „Der große Hof des Gedächtnisses‘. Dankrede für den Peter-Huchel-Preis 1987“. In: *Textur. Reden und Aufsätze*. Zürich: Ammann 1998, 33–40.
- Kirsten, Wulf, „Entwurf einer Landschaft“. In: *Textur. Reden und Aufsätze*. Zürich: Ammann 1998, 58–61.
- Kirsten, Wulf, „Textur. Dankrede zur Verleihung des Deutschen Sprachpreises der Henning-Kaufmann-Stiftung 1997“. In: *Textur. Reden und Aufsätze*. Zürich: Ammann 1998, 62–75.
- Kirsten, Wulf, „Gegensprache im Gedicht“. In: *Welche Wirklichkeit wollen wir? Beiträge zur Kritik herrschender Denkformen*. Hrsg. von Jürgen Schiewe. Schliengen: Argus 2000, 129–136.
- Kirsten, Wulf, *erlebenbilder. gedichte aus fünfzig Jahren. 1954–2004*. Zürich: Ammann 2004.
- Kirsten, Wulf, „Landschaft als literarischer Text. Ein Eingrenzungsversuch“. In: *Landschaft als literarischer Text. Der Dichter Wulf Kirsten*. Hrsg. von Gerhard R. Kaiser. Jena: Glaux 2004, 50–57.
- Kirsten, Wulf, Röhnert, Jan, „Welt, Poesie und Sprache(n) im Gedicht. Ein Interview“. In: *Landschaft als literarischer Text*. Hrsg. von Gerhard R. Kaiser. Jena: Glaux 2004, 196–205.
- Kirsten, Wulf, „Dankrede“. In: *Verleihung des Literaturpreises der Konrad-Adenauer-Stiftung e.V. an Wulf Kirsten, Weimar, 22. Mai 2005. Dokumentation*. Hrsg. von Günther Rüther. Sankt Augustin: Konrad-Adenauer-Stiftung 2005, 18–26.
- Kirsten, Wulf, „Landschaft im Gedicht. Versuch einer Abgrenzung gegen das pure Naturgedicht“. In: *Brückengang. Essays und Reden*. Zürich: Ammann 2009, 31–49.
- Kirsten, Wulf, *fliehende ansicht. Gedichte*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.
- König, Fritz H., „Eine schlichtwollige Landschaft‘: Die neuen Gedichte von Wulf Kirsten“. In: *GDR Bulletin* Jg. 22, Nr. 1 (1995), 10–14.
- Melin, Charlotte, „Cold War Nature: Transforming German Poetry“. In: *Studies in 20th and 21st Century Literature*, Jg. 43, Nr. 1 (2028), 1–19.

- Parak, Gisela, „Industrielandschaft‘ und ‚Bergbaulandschaft‘ in der Fotografie der 1920er und 1930er Jahre. Beispiele aus Sachsen und dem Ruhrgebiet“. In: *Der Anschnitt* Jg. 70, H. 3–4 (2018), 103–118.
- Probst, Simon, „Esther Kinskys Gelände-Texte: Ein ‚nicht-modernes‘ Genre der vielen möglichen Ökologien“. In: *Deutschesprachiges Nature Writing von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen, Positionen, Perspektiven*. Hrsg. von Gabriele Dürbeck, Christine Kanz. Berlin: Metzler 2020, 281–298.
- Richter, Steffen, „Editorial“. In: *Dritte Natur. Technik Kapital Umwelt* Jg. 1, Nr. 1 (2018), 2.
- Sauder, Gerhard, „Wulf Kirstens Lebensgedichte“. In: *Études Germaniques* Jg. 78, Nr. 4 (2023), 667–673.
- Straube, Robert, *Veränderte Landschaften. Landschaftsbilder in Lyrik aus der DDR*, Bielefeld: transcript 2016.
- Sullivan, Heather I., „The Dark Pastoral. A Trope for the Anthropocene“. In: *German Ecocriticism in the Anthropocene. Literatures, Cultures, and the Environment*. Hrsg. von Caroline Schaumann, Heather I. Sullivan. New York: Palgrave Macmillan 2017, S. 25–44.
- Thudichum, Georg: *Die griechischen Lyriker oder Elegiker, Jambographen und Meliker. Ausgewählte Proben*. Stuttgart: Metzler 1859.

Toter Schacht im Dunkelwald.

Der Bergbau des Erzgebirges in Regionalkrimis

1. Regionalkrimis als populäre Gattung

Eine Mischung aus lokaler bzw. regionaler Gebundenheit des Erzählstoffes,¹ realistischen Erzählweisen mit teils eingestreuten übernatürlichen Elementen und sich aus landschaftlicher und sozialer Struktur ergebenden Verbrechen feiert seit den frühen 2000ern in der Form des Regionalkrimis fröhliche Urstände auf dem Buchmarkt.² So mahnte Axel Hacke bereits 2012 im Magazin der *Süddeutschen Zeitung* hinsichtlich des prosperierenden Genres: „Erst wenn der letzte deutsche Lehrer und der letzte deutsche Journalist einen Regionalkrimi geschrieben haben werden, werdet ihr merken, dass man’s auch übertreiben kann“.³ Jede kleinere Stadt und jede Region haben inzwischen ihren eigenen Kommissar, wie entsprechende Kartenwerke dokumentieren. Während eine 2013 im *Zeit-Magazin* veröffentlichte Karte auf frappierende Weise zeigt, dass es sich beim Regionalkrimi allein um ein westdeutsches Phänomen zu handeln scheint,⁴ so stellt

-
- 1 Der Beitrag bildet einen Seitenzweig des durch die VW-Stiftung geförderten Projekts *EcoFolk. Zur Agentialität (über-)natürlicher Entitäten in deutschen Mittelgebirgen*.
 - 2 Katharina Löffler setzt die Anfänge des Trends für das erste Drittel der 2000er Jahre an. Vgl. Katharina Löffler, *Allgäu reloaded. Wie Regionalkrimis Räume neu erfinden* (transcript 2017, 8).
 - 3 Vgl. Axel Hacke, „Das Beste aus aller Welt“. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, H. 34 (2012), 24.8.2012. <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/das-beste-aus-aller-welt/das-beste-aus-aller-welt-79134>. (Abrufdatum 10.12.2024).
 - 4 Vgl. Matthias Stolz, „Deutschlandkarte: Regionalkrimis“. In: *Zeit*, H. 3 (2013), 10.1.2013. <https://www.zeit.de/2013/03/Deutschlandkarte-Regionalkrimis>. (Abrufdatum 10.12.2024).

sich die Erhebung der Seite *Buechertreff.de* etwas ausgeglichener dar.⁵ Zwar liegt auch hier der Schwerpunkt auf den alten Bundesländern – die meisten Kriminalgeschichten sind in NRW angesiedelt – doch finden sich auch einige wenige in dem Raum, der im Mittelpunkt des Beitrags stehen soll: dem Erzgebirge.⁶ Der historische Name der Region – *Miriquidi* oder *Miriquidi silva* –⁷ lässt sich als Dunkelwald oder Finsterwald übersetzen, was das Erzgebirge (ähnlich wie der Schwarzwald) für alles Mystериöse und Verbrecherische prädestiniert erscheinen lässt.

Im Folgenden soll es um die Frage gehen, inwiefern Bergbau (bzw. die Erinnerung an diesen in der post- bzw. intermontanen Phase) sowie die mit ihm verbundene Landschaftsnutzung Eingang in Regionalkrimis finden. Diese dürfen in ihrer oftmals einfachen Struktur als Repräsentanten etablierter Vorstellungen und Wissensbestände gelten, die sich mit dem Erzgebirge als Montanregion verbinden.⁸ In ihnen, so die Ausgangshypothese, findet man vermutlich das, was man zum Verhältnis Bergbau und Landschaft, gewürzt mit dem Aspekt des Verbrechens, gemeinhin erwarten darf. Als Untersuchungsgrundlage dienen im Folgenden zwei Anthologien aus den Jahren 2016 bzw. 2020, zwei Krimis von Anett Steiner und René Seidenglanz, beide aus dem Jahr 2023, sowie die ZDF-Serie *Erzgebirgskrimi*, die seit 2019

5 Zum Zeitpunkt der Niederschrift des Beitrags war die Karte auf der Seite <https://www.buechertreff.de/lokalkrimis/> vorübergehend nicht abrufbar.

6 Für NRW werden auf der Seite 374 Ermittler mit fast 2.000 Fällen verzeichnet, für das Erzgebirge hingegen nur ein Ermittler mit zwei Krimis. Dies sind die beiden im self-publishing erschienenen Romane von Sonja Steiner *Das Geheimnis des alten Stollen* (sic) und *Der falsche Bergmann*, die aufgrund der Qualität jedoch nicht in die vorliegende Studie aufgenommen wurden. Vgl. <https://www.buechertreff.de/lokalkrimis/>. (Abrufdatum 10.12.2024).

7 Die Bezeichnung für die Region des Erzgebirges geht auf den Historiographen Thietmar von Merseburg (975–1010) und dessen Chronik zurück. Vgl. Thietmar von Merseburg, *Chronik* (WBG 2017, 254–255) und leitet sich vom altsächsischen *mirki* ‚finster, unheimlich, böse‘ her. Vgl. auch Heinrich Tiefenbach, *Altsächsisches Handwörterbuch. A Concise Old Saxon Dictionary* (De Gruyter 2010, 275).

8 Mit Blick auf die Allgäu-Krimis erkennt Löffler die Gattung als „Speichermedium: nicht eines objektivierbaren regionalen Wissens, sondern multipler alltäglicher, kultureller, historischer Wissensbestände einer Region, ihrer Herstellung und Erweiterung“. Vgl. Löffler, *Allgäu reloaded. Wie Regionalkrimis Räume neu erfinden*, 146.

mit teils größeren Abständen in inzwischen elf Folgen ausgestrahlt wird.

2. Regionalkrimi und Landschaft

Noch stärker als andere Gattungen der Gegenwart zeichnet sich der Regionalkrimi durch ein hohes Maß an Realitätsbezogenheit aus,⁹ die sich vor allem auch aus der Schilderung der geographischen Gegebenheiten speist. Die Autoren stammen zumeist aus der jeweiligen Gegend und sind mit den einzelnen Straßenzügen eines Ortes, mit Landschaft, Flora und Fauna aufs Engste vertraut und lassen dieses Wissen in den Kriminalroman mit einfließen.¹⁰ Dabei übernehmen regionale Spezifika eine handlungsgestaltende Rolle, der Lokalkolorit eines Ortes wirkt sich so aus, dass nicht allein die Charaktere durch ihn geprägt werden, sondern die Landschaft selbst immer wieder eine zentrale Rolle spielt.¹¹ So wird etwa die Fernsehserie *Erzgebirgskrimi* vom ZDF dem anderweitig nicht zu findenden Subgenre ‚Crime and Nature‘ zugeordnet,¹² was sich in umfangreichen Landschaftsauf-

-
- 9 Zum Verhältnis von fiktionalen Welten und realer Geographie vgl. Barbara Piatti, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien* (Wallstein 2008). Die im Folgenden verhandelten Texte sind auch in einem anderen Sinne dem Realismus zugeordnet: In ihrer Schreibweise entsprechen sie dem, was Moritz Baßler unter populärem Realismus versteht. Vgl. Moritz Baßler, *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens* (C.H. Beck 2022).
 - 10 Löffler zeigt etwa anhand einer Szene im Allgäu-Krimi *Milchgeld*, dass „die Kenntnis abseitige[r] Routen den Fahrer als anererkennungsfähigen Einheimischen“ ausweise (Löffler, *Allgäu reloaded*, 155). Sie dient zudem als Beglaubigungsstrategie, die Vertrautheit der Autoren mit der Region demonstrieren. Zudem fügten sich die Allgäuer Ortsnamen zu einem „Bild des originären, putzig-pittoresken Provinziellen“. Vgl. hierzu auch Julien Bobineau, „Literarische Landschaften“. In: *Landschaft als Prozess*, hrsg. von Rainer Duttmann, Olaf Kühne, Florian Weber (Springer 2020, 281–295).
 - 11 Kyle Frackmann argumentiert, dass die starke lokale Gebundenheit die Regionalkrimis mit der Tradition der Fallgeschichten des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts verbinde. Vgl. Kyle Frackman, „Vor Ort. The Functions and Early Roots of German Regional Crime Fiction“. In: *Tatort Germany. The Curious Case of German-Language Crime Fiction*, hrsg. von Lynn M. Kutch, Todd Herzog (Camden House 2014, 23–40).
 - 12 Vgl. hierzu etwa die Werbung auf der Erzgebirgs-Homepage. <https://www.erzgebirge-gedachtgemacht.de/erzgebirgskrimi>. (Abrufdatum 18.12.2024).

nahmen und der Ansiedlung von relevanten Handlungselementen in der freien Natur niederschlägt.¹³

Ziel dieser Anreicherung mit außertextuellen Referenzen ist unter anderem, bei den Lesern das Wiedererkennen von Bekanntem zu provozieren und hierdurch eine Identifikation einerseits mit der Region, andererseits – und zuvörderst – mit dem Text bzw. der Serie zu generieren. Die Texte arbeiten mit einer Erzähltechnik, die wir in unserem aktuellen Projekt *EcoFolk. Zur Agentialität (über)natürlicher Entitäten in deutschen Mittelgebirgen* als Literary Landmarking bezeichnen.¹⁴ Wir verstehen darunter das Phänomen, dass einzelne Punkte auf der Landkarte durch Literatur eine Bedeutungszuschreibung erfahren und hierdurch zu einem besonderen Ort gemacht werden, der von anderen vergleichbaren Orten durch eine eigene Geschichte abgehoben wird. Dieser mit Bedeutung versehene Ort wiederum befördert eine Rezeption der zugehörigen Texte. Kenntnis über und Verbundenheit mit dem Ort können Anlass bieten, sich für einen Text zu entscheiden, der über ihn berichtet.

Paradebeispiel für eine solche zwischen Ort und Buch pendelnde Lesebewegung sind etwa die Sammlungen von Lokalsagen, wie sie parallel zum einsetzenden Tourismus und insbesondere zum Kurtourismus im Laufe des neunzehnten Jahrhunderts entstehen. Diese Bücher genießen vorwiegend eine lokale Verbreitung, werden von regionalen Verlagen gedruckt und vor allem im ortsansässigen Buchhandel vertrieben. Sie dienen oftmals zur Lektüre in den Mußestunden, zum Einlesen in den neuen Ort, an dem man sich vorwiegend aus touristischen oder gesundheitlichen Gründen aufhält. Die Entdeckung auf den Buchseiten befördert wiederum die Bewegung durch den realen Raum, etwa um Schauplätze des soeben Gelesenen aufzusuchen.¹⁵ Die durch die Lektüren beförderte Wanderbewegung durch die Natur kann schließlich sogar Teil des zur Kur gehörenden Erholungs-

13 Dies wird einerseits dadurch motiviert, dass die meisten der Morde im Freien bzw. in Naturräumen erfolgen und andererseits, dass eine der Hauptfiguren eine Försterin ist.

14 Die kleine Studie *EcoFolk. Elementargeist und ökologische Ordnung* von Niels Penke und mir, die dies weiter entfaltet, wird im September erscheinen.

15 Dies inszeniert beispielsweise die Sammlung *Des Schwarzwalds schönste Sagen auf fröhlicher Fahrt erzählt und allen Besuchern Badens gewidmet* von Luise Jung (Friedrich Spies 1903²).

programms sein. Während es bei uns im Projekt vor allem um Fälle geht, in denen Felsformationen ein bestimmter Zwerg zugeschrieben wird oder Seen mit Erzählungen zu darin wohnenden Wassergeistern angereichert werden, so lässt sich das im Fall der Regionalkrimis in vergleichbarer Form beobachten. Beispielsweise bringt ein Umzug nach Münster allerlei Hinweise auf den *Tatort* mit Jan Josef Liefers oder die Vorabendserie *Wilsberg* mit sich. Unsere Ortskenntnis wird folglich immer wieder durch die Fiktion angereichert.

3. Montane Landschaft und ihre Anthologisierung

Die prominenteste Instanz, die Denkmälern und Naturstätten einen Wert zuschreibt und sie damit aus einer Reihe anderer Punkte auf der Landkarte heraushebt, ist mit Sicherheit die Welterbeliste der UNESCO. Der zuvor umrissene Prozess des *Literary Landmarkings* entspricht dabei am ehesten dem sechsten Kriterium für die Ernennung einer Kulturerbestätte, das da lautet: „to be directly or tangibly associated with events or living traditions, with ideas, or with beliefs, with artistic and literary works of outstanding universal significance“.¹⁶ Dieser Passus bildet insofern eine Ausnahme unter den Vergabekriterien, als dass er lediglich im Verbund mit weiteren herausragenden Merkmalen einen Ort als Welterbestätte qualifiziert. 2019 wurde die „Montanregion Erzgebirge / Krušnohoří“ zum Welterbe ernannt, die 17 Bergbaustätten auf deutscher und fünf auf der tschechischen Seite miteinander verbindet.¹⁷ Das eben zitierte sechste Kriterium spielte keine Rolle bei der Vergabe, doch wirkte sich die Ernennung durchaus auf die Literaturproduktion aus: In unmittelbarer Reaktion auf die Aufnahme der Montanregion in den Kreis der UNESCO-Welterbestätten erschien der deutsch-tschechische Band *Schatten über dem Erzgebirge. Welterbestätten im Visier*, der vom kul(T)our-Betrieb des Erzgebirgskreises, Baldauf Villa als zweisprachige Ausgabe herausgegeben wurde.¹⁸ Zu jeder der 22 Stätten der Montanregion findet sich im Buch eine kurze Beschreibung, an die sich eine lose mit dem

16 Vgl. <https://whc.unesco.org/en/criteria/>. (Abrufdatum 18.12.2024).

17 Vgl. <https://www.montanregion-erzgebirge.de/>. (Abrufdatum 18.12.2024).

18 Dem im Folgenden besprochenen Band gingen zwei ähnlich gestaltete Anthologien voran, die jedoch vor der Ernennung zum Weltkulturerbe erschienen.

jeweiligen Ort verknüpfte Kriminalgeschichte anschließt. Die Kurzgeschichten sind nicht unbedingt auf den Bergbau beschränkt, einzelne streifen das Thema jedoch.

Ein Beispiel, in dem zwar nicht die UNESCO-Region, doch immerhin der Tourismus im Vordergrund steht, bildet der von Petra Steps herausgegebene Band *Mörderisches Erzgebirge*. Die als Anthologie zusammengeführten Kriminalerzählungen werden durch die Rahmenerzählung um die junge Frau Adina Pfefferkorn bestimmt, die von einer Tourismusfirma die Aufgabe erhält, ostdeutsche Regionen für den Tourismus zu bewerben und dabei immer wieder unfreiwillig in Kriminalfälle verwickelt wird. Die Arbeitsweise der Agentur, für die sie tätig ist, wird dabei wie folgt charakterisiert:

Zuerst hatte Adina die Beschreibung der Unternehmensphilosophie belustigt. „Storytelling“ war das Zauberwort, das die Publikation dominierte. Als ob das etwas Neues wäre! Sie kannte es schon aus der Studienzeit, in der sie sich mit Journalismus, Medienproduktion sowie Tourismus- und Eventmanagement beschäftigt hatte. Und in ihrem Job hatte sie auch nichts anderes gemacht. Sie wusste, dass man die Menschen am besten über ihre Vorstellungskraft und ihre Emotionen packen konnte. Jetzt, genau zehn Jahre später, hatte eine Marketingagentur diese Methode als Allheilmittel entdeckt. Das Berliner Unternehmen griff die Idee des Geschichtenerzählens auf. Es bedeutete, nicht mehr ein Hotel, ein Museum, eine Werkstatt, einen Wanderweg als Produkt zu bewerben, sondern Geschichten darüber zu erzählen, die neugierig machten.¹⁹

Dieser Absatz darf als Poetik für die gesamte Publikation gelten, dient sie doch gleichfalls allein dazu, einzelne Landmarken und touristisch relevante Orte in die Erzählung zu verweben. An jede der Kriminalerzählungen knüpft eine Tourismusinformation an, die beispielsweise im Falle des Bergbaumuseums Altenberg wie folgt funktioniert: Im Gespräch mit einer Barbekanntschaft im von Gunnar Schubert unter dem Titel „Vorahnung“ verfassten Kapitel erzählt Adina über ihre Arbeit als „Undercover Tourist“.²⁰ Auf die Frage ihres Gegenübers, ob sie denn schon viel gesehen habe, zählt sie auf

19 Petra Steps, „Was für ein Auftrag!“. In: *Mörderisches Erzgebirge. 11 Krimis und 125 Freizeittipps*, hrsg. von Petra Steps (Gmeiner 2016, 7–33: 8).

20 Gunnar Schubert, „Vorahnung“. In: *Mörderisches Erzgebirge*, 66–97: 67.

„Oh ja, ich habe heute die Burgruine Grimmstein besucht. Gestern war ich im Dippoldiswalder Schloss und im Bergbaumuseum Altenberg“. Das Bergbaumuseum wird hier also nicht zum Handlungsort erhoben oder gar mit einem Verbrechen verknüpft, sondern verschwindet in der Aufzählung neben weiteren Orten, die als touristisches Ziel bei einem Aufenthalt in Altenberg in Betracht kommen. Alle diese Stätten sind mit grau hinterlegten Ziffern versehen, die am Ende des Kapitels als Endnoten wiederaufgegriffen werden. Zum Bergbaumuseum Altenberg heißt es dort:

Den Bergbau erleben, wie er einst war. Dies bietet das Bergbaumuseum Altenberg. Die verschiedenen Besichtigungsbereiche veranschaulichen, wie das Erz gewonnen und aufbereitet wurde. Eine Führung unter Tage ist unbedingt zu empfehlen. Dabei werden historische und immer noch funktionierende Aufbereitungsmaschinen gezeigt, wie das 40-stemplige Pochwerk oder die wasserradgetriebenen Langstoßherde. Wegen ihrer Größe und Ausstattung gilt die ehemalige Erzwäsche als einmalig in Europa.²¹

Publikationen wie die Anthologie von Steps dienen vor allem ökonomischen Zielen, die Frage nach Landschaft und Ökologie hat sich den Verwertungslogiken der Tourismusbranche unterzuordnen. Dennoch finden sich auch hier Reflexionen zu den teils verheerenden Folgen des Bergbaus. In dem von Roland Spranger verfassten Kapitel „Restmüll“²² trifft Adina im Museum für Uranbergbau in Bad Schlema zunächst auf den Museumsangestellten Winkler, der das verschwundene Bernsteinzimmer in einem der Bergwerksschächte des Erzgebirges vermutet. Im Anschluss an den Museumsbesuch trifft die Journalistin zufällig im Kurpark von Bad Schlema eine alte Frau, Monika Riedel, die an einer Gedenktafel innehält und mit der Adina kurzentschlossen einen Interviewtermin vereinbart.²³ Im Mittelpunkt dieses Gesprächs soll die Angst stehen, die die Frau eines Bergmannes tagtäglich ausstehen muss, angesichts der Frage, ob ihr Mann zurück an

21 Schubert, „Vorahnung“. In: *Mörderisches Erzgebirge*, 94.

22 Roland Spranger, „Restmüll“. In: *Mörderisches Erzgebirge*, 138–159.

23 Die Gedenktafel gemahnt in ihrer Gestaltung an einen Grabstein, so lautet die Inschrift der Messingtafel „Wismut GmbH/ Schacht 7b/ Teufe: 278,00 m/ Querschnitt: 12,20 m²/ Geteuft: 1949/ Verwahrt: 1999“. Vgl. Spranger, „Restmüll“. In: *Mörderisches Erzgebirge*, 141.

die Erdoberfläche kommen oder im Berg verschüttet werden wird. Im Gespräch stellt sich zum einen heraus, dass der Mann von Monika Riedel nicht im Berg seinen Tod fand, sondern an den Folgen des Uranabbaus gestorben ist. Dass die Arbeit im Uranbergwerk mit gesundheitlichen Folgen verbunden war, sei der Wismut, der für den Uranabbau verantwortlichen Firma, wohl bewusst gewesen, so riet man etwa den Bergleuten, kurz nach der Eheschließung eine Familie zu gründen, solle ein Kinderwunsch bestehen.²⁴ Bei ihrem Mann sei früh eine Silikose festgestellt worden, die sich letztlich zu einem Lungenkrebs auswuchs und zum vorzeitigen Tod des Gatten führte. In der Ecke des Wohnzimmers entdeckt die Journalistin eine Sporttasche, in der sich, wie sich im weiteren Verlauf des mit *plot holes* gespickten Kapitels herausstellt, eine Bombe befindet, die der Sohn der alten Frau gebaut hat und dafür nutzen will, den Schacht 371, den seit den 1960er Jahren wichtigsten Schacht der SDAG-Wismut,²⁵ gemeinsam mit seiner betagten Mutter in die Luft zu sprengen. Am Ende des Kapitels heißt es: „Monika Riedel stand vor dem Eingang der Wismut. Schacht 371. An das Bergwerk hatte sie ihren Mann verloren. Der Gedanke daran, dass andere Arbeiter sterben könnten, gefiel ihr nicht, aber durch irgendeinen Schacht musste ihre Wut ja raus, die sich Jahrzehntlang angesammelt hatte“.²⁶ Die Journalistin, die zufällig Krav Maga beherrscht, kann Mutter und Sohn in letzter Minute an der Durchführung ihres Plans hindern.

Die Förderstätte, die Ziel des Anschlags werden sollte, wurde in den 1990er Jahren zurückgebaut, so dass sich das Sprengen des För-

24 Spranger, „Restmüll“. In *Mörderisches Erzgebirge*, 144.

25 In der Beschreibung des Schachtkomplexes auf der Homepage der UNESCO-Montanregion heißt es: „Der Schachtkomplex 371 bei Bad Schlema ist eine der wenigen Uranerz-Bergbauanlagen der SDAG-Wismut, die in großen Teilen erhalten geblieben ist. Die ab 1956 errichteten Tagesanlagen umfassen das Schachtgebäude mit 50 m hohem Stahl-Fördergerüst, das Maschinenhaus mit Fördermaschine und ein großes Funktions- und Verwaltungsgebäude. Der Bergbau in der weltweit größten Uranganglagerstätte erreichte eine Abbautiefe von mehr als 1.800 m. Die Schachtanlage, die bis zu 3.000 Personen beschäftigte, gehörte damit zeitweise zu den tiefsten Bergwerken Europas und lieferte bis 1990 mehr als 73.000 t Uran“. <https://www.montanregion-erzgebirge.de/welterbe/uranerzbergbau/bergbaulandschaft-uranerzbergbau/schachtkomplex-371.html>. (Abrufdatum 19.12.2024).

26 Spranger, „Restmüll“. In: *Mörderisches Erzgebirge*, 154.

derturms und Schachts nicht mit einem Ökoterrorismus im Sinne von Andreas Malms Kampfschrift *How to blow up a pipeline* lesen lässt. Es soll keine Sabotage begangen werden, um eine künftige Umweltzerstörung zu verhindern, stattdessen soll die Wut über die biopolitischen Folgen der Uranförderung kanalisiert werden. Es handelt sich hier also weniger um *ecological grief* als um *ecological anger*, der in der Gewalt gegen Sachen, die jedoch auch Gewalt gegen Menschen in Kauf nimmt, Bahn bricht.²⁷

Während sowohl der Verweis auf das Bernsteinzimmer als auch Anschlägepläne auf ehemalige Förderanlagen im untersuchten Korpus alleinstehen, zeichnet sich die Darstellung des Bergbaus im Erzgebirgskrimi durch viele auffällige Überschneidungen in Plotelementen aus – nicht Innovation, sondern Erwartbarkeit und Wiedererkennbarkeit stehen hier im Vordergrund. Zwei Fallstudien mögen dazu dienen, diese Überschneidungen innerhalb des Korpus auszuweisen.

4. Bodenschätze und Gier

Schon früh wird in der Literatur- und Kulturgeschichte das Graben nach Bodenschätzen eng mit zwielichtigen Umtrieben verknüpft. Unter dem Rubrum des Schatzgrabens findet man zahlreiche Berichte über Teufelsbündner,²⁸ darunter etwa Joseph Eichendorffs Ballade *Der Schatzgräber* (1822), in der die gegrabenen Edelsteine wie dämonische Augen aufleuchten und letztlich das Seelenheil kosten. Dass unter der Erde Reichtümer liegen könnten, treibt die Phantasie bis heute an. Gegenwärtig speist die Spekulation auf umfangreiche Lithiumlagerstätten im Erzgebirge einerseits die Hoffnung auf internationale Investitionen und Arbeitsplätze in einer strukturschwachen Region, andererseits die Sorge vor umfangreicher Umweltzerstörung, wie sie etwa in Christian Lehnerts FAZ-Beitrag „Schwelendes Feuer“

27 Dem entspricht die Erkenntnis von Alba Contreras et al., dass Wut die Emotion ist, die am ehesten zu einer ökologisch motivierten Handlung führt. Vgl. Alba Contreras, Annelise Blanchard, Camille Mouguiama-Daouda, Alexandre Heeren, „When eco-anger (but not eco-anxiety nor eco-sadness) makes you change! A temporal network approach to the emotional experience of climate change“. In: *Journal of Anxiety Disorders* Jg. 102 (2024), 102822.

28 Johannes Dillinger, *Magical Treasure Hunting in Europe and North America. A History* (Palgrave Macmillan 2012).

zum Ausdruck kommt.²⁹ Dass sich um die Gewinnmöglichkeiten auch allerlei kriminelle Energie entwickeln kann, macht dieses Thema für den Regionalkrimi interessant und wurde in gleich zwei der untersuchten Quellen aufgegriffen.

Die erste Folge des *Erzgebirgskrimis*, „Der Tote im Stollen“, setzt mit dem Fund der Leiche von Prof. Dr. Hellmann, Lehrstuhlinhaber für Bergbau an der Universität Freiberg, ein, der sich in seiner Forschung mit Erzlagerstätten im Erzgebirge befasste. Seine Leiche wird in einem alten, stillgelegten Stollen gefunden. Teil seiner Aufgabe zu Lebzeiten war es, an Sondierungen von möglichen neuen Abbaustätten mitzuwirken. Einzelne Filmsequenzen dokumentieren diese Arbeiten: Mit Sicherheitskleidung ausgerüstet, besucht das Ermittlerduo unter anderem die Probebohrungen in den alten, seit Jahren stillgelegten Schächten. Der Schichtleiter erklärt ihnen: „Neben den alten bekannten Uranvorkommen lagern im Erzgebirge noch viele andere wertvolle Rohstoffe. Wichtig für die Industrie! [...] Zinn, seltene Erden, Lithium, Silber. Man muss eben nur die richtigen Stellen finden“. Auf die skeptische Gegenfrage, ob der Bergbau dann wieder richtig aufblühe, antwortet er: „So einfach ist das leider nicht, wissen Sie. Rohstoffförderung ist ein schwieriger, aufwändiger Prozess“.³⁰ Wie um dies zu belegen, ist die Szene gerahmt von zwei Detailaufnahmen der großen Maschinen, die für die Probebohrungen genutzt werden.

Im weiteren Verlauf der Handlung stellt sich heraus, dass der Mord wohl mit einer alten Karte der Wismut in Verbindung steht, die aus den Archiven der Bergakademie verschwunden ist. Der einzige Zeuge des Mords ist ein alter Wilderer, der schon früh im Film von einem in eine weiß-leuchtende Mönchskutte gekleideten Geist mit

29 In dem Beitrag geht es um den Aushandlungsprozess zwischen Fördermöglichkeiten einer für Nachhaltigkeitsbestrebungen relevanten Ressource und den wirtschaftlichen Chancen für eine strukturschwache Region einerseits und den damit verbundenen ökologischen und sozialen Verwerfungen andererseits. In der Onlineausgabe wurde der Titel angepasst zu „Hier gibt es keine Bäcker, Schulen oder Kneipen mehr – nur noch Lithium“, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/sachsen-was-die-bewohner-zum-lithium-abbau-sagen-110045976.html>. (Abrufdatum 19.12.2024).

30 Vgl. *Erzgebirgskrimi*, E 01, „Der Tote im Stollen“, Regie Ulrich Zrenner, Erstausstrahlung: ZDF, 09.11.2019, 00:41:50–00:43:10.

den auf einen Spiegel geschriebenen Worten „Schweig oder stirb“ bedroht wird. Diese Figur gemahnt an den in der lokalen Sagentradition gut belegten Berggeist oder Bergmönch, der als Geber und Nehmer von Erzreichtümern gilt.³¹ Immer wieder wird berichtet, wie er von ihm Begünstigte zum Schweigen auffordert. Wenn sie anderen, etwa in der Kneipe, über die Quelle ihres Reichtums berichten, so versiegt nicht nur die Erzader, sondern der Schwätzer kommt auf unglückliche Weise ums Leben.³² Die Aufklärung des Falls zeigt schließlich, dass der ehemalige Bergmann, frühere Archivar der Bergakademie und jetzige Besitzer eines Ladens für Lokalkunst, Erich Fichtner, nicht nur hinter der Geistererscheinung, sondern auch hinter dem Mord steckt: Er hatte die Karte an sich gebracht, um zu verhindern, dass sie für neue Explorationen zum Lithiumabbau dienen könne. Im Streit darüber, ob die Karte genutzt werden solle, um in Zusammenarbeit mit regionalen Unternehmen und unter Vorgaben des Naturschutzes die Lagerstätten zum Vorteil des Erzgebirges zu erschließen oder sie möglichst gewinnbringend in Kooperation mit einem internationalen Großkonzern einzusetzen, brachte Fichtner den Universitätsprofessor im Affekt um. Die Vorstellung von Bodenschätzen als Gegenstand von Geheimwissen, wie es in Lokalsagen geschildert wird, findet somit eine Aktualisierung. Während in der Sage der Bergmönch als eine Art Elementargeist intime Kenntnis über die Natur vermittelt, so wird diese Aufgabe im zwanzigsten und einundzwanzigsten Jahrhundert an die geologische Kartierung übertragen. Ähnlich wie im Kapitel aus der Anthologie *Mörderisches Erzgebirge* provoziert die Erinnerung an die Folgen des Uranabbaus

31 In einer Szene trifft der ermittelnde Kommissar in Schwarzenberg selbst auf den Geist, der sich jedoch nicht als Bergmönch, sondern als „weiße Frau“ entlarvt. Diese Figur ist in der lokalen Sagentradition ebenfalls gut belegt und einerseits als Todesbotin, andererseits als anklagende, verlassene Ehefrau konturiert. Einen Eindruck von der Vielzahl der Erzählungen um die „weiße Frau“ bietet Johann August Ernst Köhler, *Sagenbuch des Erzgebirges* (Carl Moritz Gärtner 1886, 33–41).

32 Der Bergmönch wird von Grimm als Figur des Harzes gezeigt. Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, *Deutsche Sagen* (Nicolai 1816, 3–6). Siehe zudem Herbert Feustel, *Die Gabe des Bergmönchs. Sagen aus dem Erzgebirge und seinem Vorland* (Evangelische Verlagsanstalt 1987) und Dietmar Werner (Hrsg.), *Bergmannssagen aus dem sächsischen Erzgebirge* (Deutscher Verlag für Grundstoffindustrie 1986²).

durch die „Wismut“ auch hier zu Gewaltverbrechen, die sich jedoch in diesem Fall gegen Menschen und nicht gegen Dinge richtet.

Allein um Bereicherung geht es bei dem Mord in Anett Steiners Roman *Stollentod*. Auch hier sind Mitarbeiter der Bergakademie involviert, jedoch nicht als Opfer, sondern als Täter. Die Dozentin Emilie Voigt nutzt die Ergebnisse ihres Doktoranden, um an die Lagerstätten von Erzgebirgsdiamanten zu kommen und mordet sich heimlich durch die Seiten des Romans. Auf den letzten Seiten erklärt sie:

Die Sache mit den Erzgebirgsdiamanten war ganz allein mein Projekt, mein Leben lang träumte ich davon, sie aus dem Berg zu holen. Im Licht schimmern sie rot, wie Roséwein in einem Glas. Aber ich musste geduldig warten. In der DDR gab es keine Möglichkeit, ein solches Unterfangen in Angriff zu nehmen, die Ausbeute hätte dem Staat gehört. Doch dann, nach der Wende, fing ich an, ernsthaft über Wege nachzudenken, um zu beweisen, dass die alte Legende um Balthasar Hauwald wahr sein könnte. Meine Bodengutachten und Analysen hatten mich längst sicher gemacht, dass ein reiches Diamantvorkommen unter dem Sauberg liegt [...].³³

Es folgt das Geständnis der Morde. Während die Lithiumfunde in der Fernsehserie im Bereich des Plausiblen liegen, sind die Diamantfunde, ähnlich wie die Suche nach dem Bernsteinzimmer, Kinder einer Fiktion, die einerseits die Lizenzen nutzen, sich vorzustellen, was unter dem Boden verborgen liegen mag, dabei aber andererseits Zuflucht zum Reißerischen suchen.

5. Die Geschichte als Wiedergänger

Ein zweiter Topos des Erzgebirgskrimis ist der Rückgriff auf die lokale Sagentradition, wie es gerade bereits in der Figur des Bergmönchs oder Berggeists sowie in der von Steiner erwähnten Legende anklang.³⁴ Der Berggeist wird auch in René Seidenglanz' *Toter Schacht* aufgerufen, wenn es auf den ersten Seiten heißt:

33 Anett Steiner, *Stollentod. Ein Erzgebirgs-Krimi* (Bild und Heimat 2023², 183).

34 Die „Legende um Balthasar Hauwald“ findet sich allein innerhalb der Fiktion des Romans und ist, im Gegensatz zum folgenden Beispiel, nicht außerhalb dieser belegt.

Dort unten, im Schein schummriger Fackeln, dünner Grubenlichter, im Rauch von Feuer, konnten die Bergleute ohne Nachschub an Sauerstoff schnell ersticken. Der Atem des Berggeistes. Doch das Silber versiegt, die Grube wurde geschlossen, der Schacht blieb unnütz zurück. Daher sein Name: Toter Schacht.³⁵

Als Verbindung zwischen gleich zwei Texten von Anett Steiner und Seidenglanz' Roman fungiert zudem „Die lange Schicht von Ehrenfriedersdorf“. Unter diesem Namen ist der historische Fall um den Bergmann Oswald Barthels bekannt geworden, der 1508 in der Zinngrube in Ehrenfriedersdorf verschüttet wurde. 60 Jahre später, am 20. September 1568, stießen Bergleute – ähnlich E.T.A. Hoffmanns „Bergwerken zu Falun“ – in der Grube am Sauberg auf den fast vollständig erhaltenen Leichnam eines jungen Bergmannes, der keinem der Finder bekannt war. Einige alte Männer identifizierten den Toten als ihren vor 60 Jahren verschütteten Kumpel. Der Grund für die ungewöhnliche Konservierung des Körpers liegt im besonderen Milieu der Grube, die durch Temperatur, Mineralien und Luftbedingungen einen Verwesungsprozess verhindern.³⁶

Anett Steiner setzt sich erstmals in der Anthologie *Schatten über dem Erzgebirge* mit dem Stoff auseinander und schreibt aus der Perspektive eines Journalisten, der an einem Freitagabend in einer Gastwirtschaft an einem Touristenführer zum Erzgebirge arbeitet und gerade am Kapitel „Kulturerbe Bergbaulandschaft Ehrenfriedersdorf“

35 René Seidenglanz, *Toter Schacht. Erzgebirge Krimi* (emons 2023, 9).

36 Als Quellen hierfür dienen unter anderem Georg Raut, *Eine Leichpredigt / Bey dem Begrebnis Oßwald Bartels eines Bergkmans / welcher im Jahr 1507. zu Ehrnfriedersdorff im Berg der Sewdergk genandt / vorfallen / vnd vnuorsehens im 68. Jahr / den 20. Septemb: noch gantz funden / vnd von der Erbarn Knapschafft daselbst / Christlicher weiß zur Erden bestetigt worden [...]* (Hoffmann 1588) und Christian Lehmann, *Historischer Schauplatz derer natürlichen Merckwürdigkeiten in dem Meißnischen Ober-Ertzgebirge. Darinnen Eine außführliche Beschreibung dieser gantzen gebirgischen und angränzenden Gegend / Nach ihrem Lager / Gestalt / Bergen / Thälern / Felßen / Flüssen / Brunnen / warmen Bädern [...] enthalten [...]* (Lanckisch, Tietze 1699, 936). Vgl. auch Stefan Dornheim, Swen Steinberg, „Die lange Schicht von Ehrenfriedersdorf. Konkurrierende Transzendenzbezüge in der Lebens- und Arbeitswelt des erzgebirgischen Bergbaus zwischen Reformation und Romantik“. In: *Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Stephan Dreischner, Christoph Lundgreen, Sylka Scholz, Daniel Schulz (De Gruyter 2013, 233–248).

sitzt. Während er noch über das zu Schreibende nachsinnt, beobachtet er, wie sich Notarzt- und Polizeiwagen vor der nahegelegenen Grube versammeln, aus der ein Toter geborgen wird, der dieselbe Kleidung trägt, wie es von Oswald Barthels berichtet wurde. Als er näher an die Bahre tritt, um seiner journalistischen Aufgabe nachzukommen, erkennt er den Geborgenen als sich selbst und erwacht daraufhin aus dem Schlummer, der ihn nach dem reichhaltigen Abendessen überfallen hat. Auch in *Stollentod* greift Steiner das Thema erneut auf, um es mit einem wiedergängerischen Geist zu verbinden, der einen der Charaktere plagt, und lässt ihren sagenbegeisterten Kommissar in historischen Dokumenten forschen.³⁷

In René Seidenglanz' Krimi *Toter Schacht* ist es ein Paar, das 1972 im Toten Schacht, also einer nicht mehr genutzten, doch nur behelfsmäßig verschlossenen Grube, gewaltsam den Tod findet. Ihre Körper werden weitestgehend unversehrt 1987 geborgen. Die Recherchen des gelangweilten Ökonomieprofessor und Hobbyjournalist Jan Berghaus spielen in der Gegenwart und fördern nach und nach die Hintergründe des Verbrechens im Umfeld der Textilbetriebe und ihrer Verstaatlichung in der DDR zu Tage. Das Bergwerk bildet hier nur den Hintergrund, während die Sorgen und Nöte von Menschen, die mit der Textilverarbeitung befasst sind, im Zentrum stehen. Angetrieben wird Berghaus' Recherche durch eine an Besessenheit grenzende Faszination für die Verstorbene, Martina Sanddorn, deren verbliebenes, trübes Auge ihm immer wieder erscheint.

Die Grube und das Nichtverwesen der Leiche werden in den geschilderten Fällen psychologisierend inszeniert. Die Vergangenheit wird durch den aus der Grube geborgenen Körper wieder an die Oberfläche geholt, das Bergwerk wird folglich zu einer Zeitkapsel, in der einst Verdrängtes konserviert wird und schließlich zurück an die Oberfläche tritt, um die noch Lebenden mit ihren Vergehen der Vergangenheit zu konfrontieren.³⁸ Die Grube funktioniert zugleich als

37 Steiner, *Stollentod*, 30.

38 Auch in der Serie *Erzgebirgskrimi* findet sich die Verbindung von Bergwerk und Erinnerung, wobei die Arbeit im Berg als Erinnerungsmetapher doppelt kodiert ist. Einerseits geht es bei der Wiederaufnahme der Abbauarbeiten um ein Anknüpfen bzw. Aufarbeiten der DDR-Geschichte. Andererseits ist der Gang in den Berg für den ermittelnden Kommissar Ralf Adam eine Konfrontation mit

Markierung des Makels, wie er auch in der Landschaftsbeschreibung zu Tage tritt, wenn Seidenglanz etwa schreibt: „Der Tote Schacht. Vor etwa fünfhundert Jahren war die Gegend hier erschlossen worden, auf der Suche nach Silber hatten sie den Berg durchwühlt. Glücksritter. Meist arme Hunde, die kaum genug zum Leben hatten. Die vielen kleinen Halden, überwuchert und baumbestanden, überzogen die Felder wie Pockennarben und zeugten noch heute davon“.³⁹

6. Fazit

Auch in einer post- bzw. intermontanen Literatur der vergangenen Jahre wird der Bergbau zum Signum des Erzgebirges erhoben und literarisch fruchtbar gemacht. Der Regionalkrimi fungiert dabei als Spielfläche des Erwartbaren und verbindet sich dabei immer wieder mit textexternen Zielen, vor allem der touristischen Vermarktung. Hierbei kommt es zum einen zu Überschneidungen in Handlungselementen, -orten (etwa die Bergakademie in Freiberg) und Figuren. Auffällig in sämtlichen der aufgerufenen Beispiele ist, dass gerade die Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit und der DDR-Geschichte sich an den Ort des Bergwerks knüpft. Im Vordergrund stehen dabei immer wieder das Unternehmen der Wismut und der Uranabbau, der in der Landschaft, aber auch in den Körpern der Menschen seine Spuren hinterlassen hat. An sie knüpfen sich Erzählungen vom einstigen Niedergang und Hoffnungen, sich mittels des alten, etwa in Kartenwerken festgehaltenen Wissens, zu bereichern. Ob dieser Reichtum zum Wohl der Region oder für den individuellen Reichtum genutzt werden soll, kann zur Frage mutieren, die bis zum Mord reizen kann. Inwiefern es sich bei diesen Erzählmustern um ein Phänomen handelt, das allein mit der DDR-Vergangenheit verknüpft ist, ließe sich durch einen Vergleich mit den Ruhrgebietskrimis erschließen, einer Gattung, die deutlich intensiver bespielt wird als die des Erzgebirges, das auch im Regionalkrimi eher Provinz als Zentrum darstellt.

einem Kindheitstrauma, das er am Ende des Films überwinden muss, um seine Kollegin zu retten, die den Mörder allein in einem stillgelegten Stollen zu stellen versucht, jedoch von ihm überwältigt wird.

39 Seidenglanz, *Toter Schacht*, 9.

Literaturverzeichnis

- Baßler, Moritz, *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. München: C.H. Beck 2022.
- Bobineau, Julien, „Literarische Landschaften“. In: *Landschaft als Prozess*. Hrsg. von Rainer Duttmann, Olaf Kühne, Florian Weber. Wiesbaden: Springer 2020, 281–295.
- Contreras, Alba; Blanchard, Annalise; Mouguiama-Daouda, Camille; Heeren, Alexandre, „When eco-anger (but not eco-anxiety nor eco-sadness) makes you change! A temporal network approach to the emotional experience of climate change“. In: *Journal of Anxiety Disorders* Jg. 102 (2024):102822. DOI: 10.1016/j.janxdis.2023.102822.
- Dillinger, Johannes, *Magical Treasure Hunting in Europe and North America. A History*. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2012.
- Dornheim, Stefan; Steinberg, Swen, „Die lange Schicht von Ehrenfriedersdorf. Konkurrierende Transzendenzbezüge in der Lebens- und Arbeitswelt des erzgebirgischen Bergbaus zwischen Reformation und Romantik“. In: *Jenseits der Geltung. Konkurrierende Transzendenzbehauptungen von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Stephan Dreischner, Christoph Lundgreen, Sylka Scholz, Daniel Schulz. Berlin, Boston: De Gruyter 2013, 233–248.
- Feustel, Herbert, *Die Gabe des Bergmönchs. Sagen aus dem Erzgebirge und seinem Vorland*. Ost-Berlin: Evangelische Verlagsanstalt 1987.
- Frackman, Kyle, „Vor Ort. The Functions and Early Roots of German Regional Crime Fiction“. In: *Tatort Germany. The Curious Case of German-Language Crime Fiction*. Hrsg. von Lynn M. Kutch, Todd Herzog. Rochester New York: Camden House 2014, 23–40.
- Grimm, Jacob und Wilhelm, *Deutsche Sagen*. Berlin: Nicolai 1816.
- Hacke, Axel, „Das Beste aus aller Welt“. In: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, H. 34 (2012), 24.8.2012. <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/das-beste-aus-aller-welt/das-beste-aus-aller-welt-79134>. (Abrufdatum 10.12.2024).
- Köhler, Johann August Ernst, *Sagenbuch des Erzgebirges*. Schneeberg, Schwarzenberg: Carl Moritz Gärtner 1886.
- Lehmann, Christian, *Historischer Schauplatz derer natürlichen Merckwürdigkeiten in dem Meißnischen Ober-Ertzgebirge. Darinnen Eine ausführliche Beschreibung dieser gantzen gebirgischen und angränzenden Gegend / Nach ihrem Lager / Gestalt / Bergen / Thälern / Felsen / Flüssen / Brunnen / warmen Bädern [...] enthalten [...]*. Leipzig: Lanckisch, Tietze 1699.
- Lehnert, Christian, „Schwelendes Feuer“. In: *FAZ* 15.10.2024, 9.

- Löffler, Katharina, *Allgäu reloaded. Wie Regionalkrimis Räume neu erfinden*. Bielefeld: transcript 2017.
- Piatti, Barbara, *Die Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen: Wallstein 2008.
- Raut, Georg, *Eine Leichpredigt/ Bey dem Begrebnis Oßwald Bartels eines Bergkman / welcher im Jahr 1507. zu Ehrnfriedsdorff im Berg der Sewdergk genandt/ vorfallen/ vnd vnuorsehens im 68. Jahr/ den 20. Septemb: noch gantz funden/ vnd von der Erborn Knapschafft daselbst/ Christlicher weiß zur Erden bestetigt worden [...]*. Freiberg: Hoffmann 1588.
- Schuberth, Gunnar, „Vorahnung“. In: *Mörderisches Erzgebirge. 11 Krimis und 125 Freizeittipps*. Hrsg. von Petra Steps. Meßkirch: Gmeiner 2016, 66–97.
- Seidenglanz, René, *Toter Schacht. Erzgebirge Krimi*. Köln: emons 2023.
- Spranger, Roland, „Restmüll“. *Mörderisches Erzgebirge. 11 Krimis und 125 Freizeittipps*. Hrsg. von Petra Steps. Meßkirch: Gmeiner 2016, 138–159.
- Steiner, Anett, „Der Tote aus dem Berg“. In: *Schatten über dem Erzgebirge – Die neuen Krimis. Welterbestätten im Visir. Stíny nad Krušnými horami, Nové detektivní příběhy*. Hrsg. von kul(T)our-Betrieb des Erzgebirgskreises. Baldauf Villa: [o. V.] 2020, 388–401.
- Steiner, Anett, *Stollentod. Ein Erzgebirgs-Krimi*. Berlin: Bild und Heimat 2023².
- Steps, Petra, „Was für ein Auftrag!“. In: *Mörderisches Erzgebirge. 11 Krimis und 125 Freizeittipps*. Hrsg. von Petra Steps. Meßkirch: Gmeiner 2016, 7–33.
- Stolz, Matthias, „Deutschlandkarte: Regionalkrimis“. In: *Zeit*, H. 3 (2013), 10.1.2013. <https://www.zeit.de/2013/03/Deutschlandkarte-Regionalkrimis>. (Abrufdatum 10.12.2024).
- Thitmar von Merseburg, *Chronik*. Darmstadt: WBG 2017.
- Tiefenbach, Heinrich, *Altsächsisches Handwörterbuch. A Concise Old Saxon Dictionary*, Berlin, New York: De Gruyter 2010. DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110232349>.
- Werner, Dietmar (Hrsg.), *Bergmannssagen aus dem sächsischen Erzgebirge*. Leipzig: Deutscher Verlag für Grundstoffindustrie 1986².

Autorinnen und Autoren

Elena Agazzi ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Università degli Studi di Bergamo. Forschungsschwerpunkte: Europäische Aufklärung der klassisch-romantischen Zeit, literarische Avantgarden, Gedächtniskultur nach 1945. Publikationen (Auswahl): *Erinnerte und rekonstruierte Geschichte* (2005), *Nachkriegskultur. Literatur, Sachbuch und Film in Deutschland (1945–1962)* (hrsg. mit E. Schütz, 2013), *The Queen's Two Bodies. Maria Stuart und Elisabeth I. von Schiller bis Jelinek* (hrsg. mit G. Pailer, G. Dane, 2021), *Günter Grass* (hrsg. mit R. Calzoni, 2023), *Goethe, Herder e la cultura italiana nell'Illuminismo europeo* (hrsg. von E. Agazzi, 2025).

Bernard Banoun ist Professor für deutschsprachige Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts an der Faculté des Lettres der Sorbonne Université in Paris und literarischer Übersetzer. Forschungsschwerpunkte: zeitgenössische Literatur (Roman, Lyrik), „interkulturelle“ Literatur (Özdamar, Tawada), Literatur und Musik, Geschichte der Übersetzung. Publikationen: *Wolfgang Hilbig's Lyrik: Eine Werkexpedition* (hrsg. mit S. Arlaud, B. Terrisse et S. Pabst, 2021); *Text+Kritik Lutz Seiler* (hrsg. mit C. Hähnel-Mesnard, im Druck). Übersetzungen ins Französische u.a. von W. Hilbig, W. Kofler, L. Seiler, J. Winkler, Y. Tawada.

Lorella Bosco ist Professorin für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft an der Universität Bari (Italien). Veröffentlichungen (Auswahl): „*Das furchtbar-schöne Gorgonenhaupt des Klassischen*“. *Deutsche Antikebilder (1755–1875)*, 2004; „*Das Publikum wird immer besser*“. *Literarische Adressatenfunktionen vom Realismus bis zur Avantgarde* (hrsg. mit G.A. Disanto, 2024); *Mehrdeutige Titel. Lektüren einer paratextuellen Praktik* (hrsg. mit D. Assmann, 2025). Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehören: deutsche Antikerezeption zwischen 18. und 19. Jahrhundert; deutsch-jüdische Literaturgeschichte vor allem unter dem Gesichtspunkt der Orientalismusdebatte und der Colonial und Postcolonial Studies; Avantgarde Studies (insbesondere das Werk von Emmy Hennings und Hugo Ball); Lyrikforschung.

Michael Braun, seit 1992 Literaturreferent der Konrad-Adenauer-Stiftung (derzeit in Berlin), seit 1995 Lehrbeauftragter, seit 2005 auch außerplanmäßiger Professor für Neuere Deutsche Literatur und ihre Didaktik an der Universität zu Köln. Mehrere Gastprofessuren an der Université Lorraine (Metz) und an der Washington University of St. Louis. Mitglied im Gründungsbeirat des Jahrbuchs

Gegenwartsliteratur, des *Comité scientifique* der *Études Germaniques*, des Beirats der Europäischen Stiftung Aachener Dom, der Jury des Stefan-Andres-Literaturpreises und des Kölner Mülheims-Theaterpreises. Jüngste Publikationen: *Kleiner Kanon großer Filme* (mit S. Neuhaus, 2024), *Literaturpreis der Konrad-Adenauer-Stiftung 2024: Ulrike Draesner* (mit S. Schmidt, 2024), *Versuchte Nähe. Frankreich und Deutschland in der Literatur seit 1945* (im Druck).

Tobias Bulang ist Professor für Ältere deutsche Philologie mit Schwerpunkt wissensvermittelnde Texte am Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg. Forschungsschwerpunkte: deutsche Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Dichtung und Wissen, Dämonologie, Alchemie, Tierkunde, Johann Fischart, gelegentlich Ausflüge in die zeitgenössische Literatur. Monographien: *Enzyklopädische Dichtungen. Fallstudien zu Wissen und Literatur in Spätmittelalter und früher Neuzeit* (2011); *Guldine linge. Fünf Essays zu Gottfrieds Tristan* (2021). Als Herausgeber u.a.: *Trost. Beistand, Zuspruch und Trostgründe in der Krise*; J. Bodin/J. Fischart, *De Magorum Daemonomania* (mit J. van de Löcht, N. Dollt, 2024).

Gabriele Dürbeck ist seit 2011 Eckprofessorin für Literatur- und Kulturwissenschaften an der Universität Vechta. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Reiseliteratur und Postkolonialismus, Ecocriticism, Environmental Humanities und Narrative des Anthropozän. Sie ist Editor-in-chief von *Kulturwissenschaftliche Zeitschrift* (KWZ) und leitet das DFG-Projekt „Das naturkulturelle Gedächtnis im Anthropozän – Archive, Literaturen und Medien der Erdgeschichte (DU 320/11-1)“ (2024–2026). Neuere Publikationen umfassen u.a. die beiden Special Issues „Netzwerke des Lebendigen, *multispecies agencies* und Formexperimente in hybriden Genres“. In: *Transpositiones* 2.2 (hrsg. mit U. Stobbe, E. Zemanek, 2023); „Networks of Plants and Language of Resonance in Science and Literature“. In: *Plant Perspectives* 1.2 (hrsg. mit L. Yü, 2024) sowie die Ko-Editionen *Ecocriticism. Eine Einführung* (mit U. Stobbe, 2015); *Narratives of Scale in the Anthropocene: Imagining Human Responsibility in an Age of Scalar Complexity* (hrsg. mit P. Hüpkes, 2021); *Anthropozäne Literatur. Poetiken – Genres – Lektüren* (hrsg. mit S. Probst, Ch. Schaub, 2022); *Nature Writing in der deutschsprachigen Literatur von Goethe bis zur Gegenwart. Kontroversen – Positionen – Perspektiven* (hrsg. mit Ch. Kanz, 2020; in englischer Übersetzung: 2024).

Francesca Goll ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere der Università degli Studi di Bergamo. Sie promovierte zur DDR-Literatur der 1960er Jahre und zu Raumtheorie und war im Anschluß Stipendiatin der Alexander von Humboldt-Stiftung am Institut für deutsche Philologie der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Ihre Interessenschwerpunkte sind Literatur der Nachkriegszeit und der Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Umbrüchen und der Rolle der Literatur. 2024 hat sie

mitunter zu prometheischen Figuren bei Volker Braun (text+kritik) und zur Kafka Rezeption in der DDR gearbeitet (*The Reception of Kafka in the GDR*, Oxford German Studies 53/2, 2024). Derzeit arbeitet sie an einem Forschungsprojekt zum Wandel der Verhaltensnormen in der Frühaufklärung und zum Briefwechsel zwischen den Aufklärern Pietro Calepio und Kasper von Muralt.

Joana van de Löcht ist Juniorprofessorin am Germanistischen Institut der Universität Münster. Hier leitet sie die Emmy-Noether-Nachwuchsgruppe *Die Spuren der ‚Kleinen Eiszeit‘ in der Literatur der frühen Neuzeit (1570–1780)*. Bis Herbst 2024 arbeitete sie im durch die VW-Stiftung geförderten Projekt *EcoFolk. Zur Agentialität (über-)natürlicher Entitäten in deutschen Mittelgebirgen*.

Simon Probst arbeitet als wissenschaftlicher Mitarbeiter im DFG-Projekt „Das naturkulturelle Gedächtnis im Anthropozän“ (2023–2026) an der Universität Vechta und ist Ko-Leiter des Zukunftsdiskurse-Projekts „Naturkulturelle Transformation in Niedersachsen“ (2024–2025). Zuletzt erschienen: „Instauration der Erde. Konstitutives Erzählen im Anthropozän und die kritischen Zonen der Literatur“ (2023), „Sinn in der Klimakrise. Über eine planetare Literaturtheorie“ (2024). Forschungsschwerpunkte: Environmental Humanities und Ecocriticism, Erzähltheorie, Semiotik, Literatur und Wissen (insbesondere Erdgeschichte, Klimatologie und Erdsystemwissenschaften).

Friederike Reents ist seit 2021 Inhaberin des Lehrstuhls für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Katholischen Universität Eichstätt-Ingolstadt; zuletzt veröffentlicht: *Contemporary Translation in Transition: Poems, Theories, Conversations* (hrsg. mit M. Khotimsky, H. Stahl, 2024); *Gedächtnis. Streifzüge, Reflektionen, Bilder* (hrsg. mit A. Draguhn, H. Keazor, 2024). Schwerpunkte: Literatur des 20. und 21. Jahrhunderts; Environmental Humanities (Water und Soil Studies; Energy Humanities).

Amelia Valtolina ist Professorin für Neuere deutsche Literatur an der Università degli Studi di Bergamo. Forschungsschwerpunkte: Kritik der poetischen Instanzen der Naturlyrik, moderne und zeitgenössische deutschsprachige Lyrik, Verhältnis von Philosophie und Dichtung, Ästhetik und Literatur, Bild und Wort. Zuletzt erschienen auf Deutsch u.a.: *In absentia. Zur Poetik der Latenz in Rainer Maria Rilkes Dichtkunst* (2021); *Bäume lesen. Europäische ökologische Lyrik seit den 1970er Jahren* (2021, hrsg. mit M. Braun); *Natur in Transition: Europäische Lyrik nach 1945, Internationale Zeitschrift für Kulturkomparatistik* Jg. 4, 2021 (hrsg. mit M. Braun, H. Stahl).