

Sagert), der Fotomontage (Robert Rehfeldt, Dieter Tucholke) und neuerdings auch mit der Aktionskunst, die man in der DDR als „pleinair“ kennzeichnet.

Bei manchen dieser ungegenständlichen und aktionshaften Sprachformen ist vorläufig jedoch ein Verharren im Eklektizismus nicht zu übersehen, wofür es allerdings nicht nur im Westen, sondern auch in der DDR selbst kritische Beobachter gibt. Andererseits wäre es völlig falsch, solche Aktivitäten mit ihren westlichen Parallelen zu vergleichen. In erster Linie sind diese Experimente für die DDR-Künstler Eroberungen neuer Ausdrucksmedien, die man ebenso entdeckt, erprobt und schrittweise auswertet wie das Sprachrepertoire der Neuen Sachlichkeit und des Expressionismus, bis sie schließlich zu eigenen Ausdrucksmitteln geworden sind und einer überregionalen Qualitätsbefragung auf der internationalen Kunstbühne standhalten.

Grundsätzlich kann man sagen, daß die DDR zur Zeit den nicht-figurativen Stilexperimenten relativ aufgeschlossen gegenübersteht, soweit eine ideologische Anbindung der Bildthematik an das sozialistische Weltbild gewahrt bleibt. Wie sehr die DDR-Kulturpolitik dagegen die oben erwähnte Tendenz zur Verinnerlichung oder gar zum radikalen Individualismus mißbilligt, machte die Rede des Verbandsvorsitzenden Willi Sitte im November 1983 auf dem Kongreß des Verbandes Bildender Künstler der DDR deutlich, als er diese Haltung unmißverständlich als „gesellschaftspolitisch schädlich“ brandmarkte.

Bernhard Greiner

Texte des Erstarrens, Bilder des Buchstabierens: Grenzüberschreitung in Poesie und Malerei der DDR (am Beispiel von Günter Kunert und Bernhard Heisig)

„Fürchte in der blinden Mauer einen Blick, der nach Dir späht.“
(Günter Kunert, Zur Psychologie des Backsteins, in: Diesseits des Erinnerns)

Häufig finden wir in Kunerts Werk das Motiv der Metamorphose, des Übergangs einer Figur in einen anderen Zustand, sei es eines Bildes oder eines Steins. Die Metamorphose widerfährt einer Figur, wird in „Tagträumen“¹ phantasiert oder als ein Vorgang reflektiert, der sich an anderen Figuren vollzogen hat. In *Fahrt mit der S-Bahn* z. B. sieht sich das schreibende Ich in einem Bild, das die Brandmauer plötzlich freigibt, in *Traum des Sisyphos* wird das Subjekt zu Stein, sein Objekt aber lebendig, das Gedicht *Medusa* kündigt von der Versteinerung des Ich, in *Pygmalion 1978* ist es der Künstler, der die Geliebte zu Stein werden läßt, das Gedicht *Verlangen nach Bomarzo* gibt dem Verlangen Rede, in groteske Steinfiguren einzutreten, im Gedicht *Konjunktiver Doppelgänger* phantasiert sich das sprechende Ich als erstarrt zu einem Steinmonument.

Erstarren, Bild-Werden, Stein-Werden und: eine Rede der Bilder, der Steine Vernehmbar-machen: ist dies der Fluchtpunkt von Kunerts Schaffen, in dem seine Themen, seine Schreibweisen, das Gesetz seiner Entwicklung wie die Theorie seines Schreibens zusammenlaufen? Lessing hat einst in seiner Schrift *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* die Dichtung gegen die Statuarik der Bildenden Kunst abgegrenzt. In Abkehr von solcher Tradition scheint es leitendes Thema in Kunerts Texten, die Grenzen zu Bild oder Skulptur zu überschreiten und eine Rede der Bilder und Steine hörbar zu machen.

In dem 1974 geschriebenen Essay *Versuch über meine Prosa* erläutert Kunert zu seinem Prosastück *Haltungen zu einer Stadt*:

Seitenangaben im Text beziehen sich auf die in den Anmerkungen jeweils genannten Ausgaben.

¹ Vgl.: G. Kunert, *Tagträume in Berlin und andernorts*. Kleine Prosa, Erzählungen, Aufsätze, Frankfurt, 1974.

„Es ist dies nicht der einzige Text, in welchem Steine eine vielsagende Rolle spielen; immer sind sie bewußt zur Aktivität berufen; denn sie sind der Archetyp der Verdinglichung, manifest als solcher bereits in der Bibel, wo es von ihnen heißt, daß sie, wo die Menschen schweigen, an ihrer Statt schreien werden ...

Die Stimme der Steine, Synonyme für alles Gegenständliche und Dingliche, spricht derart eindringlich, daß ein Schriftsteller, der sie überhören wollte, innerhalb seines Werkes gewisse Leer-Stellen erzeugte, weiße Flecken in der Topographie des von ihm Dargestellten und Erzählten.“²

Kunert fragt, „Wie überhaupt erlangten die Steine, die Dinge also, eine derart kommunikative Wichtigkeit, und was haben sie uns eigentlich mitzuteilen?“³ Seine Texte geben hierauf unterschiedliche Antworten. Häufig werden die Steine als Zeugen aufgefaßt, die Nachricht vom Menschen geben, der stumm geworden ist, da er tot ist, am Reden gehindert wird oder das zu Sagende selbst unterdrückt. Die Vernichtungsstätten der deutschen Faschisten sind für Kunert, dessen mütterliche Familie im KZ umgebracht wurde,⁴ traumatisch erfahrenes Paradigma solcher Zeugenschaft. Das Konzentrationslager Theresienstadt deutet er als den „Anfang“, an dem „das Modell der Vernichtung“ geschaffen wurde, und fügt hinzu:

„Wer diesen mitgemacht und überlebt hat, wird Nachricht davon geben, verfaßt in der Sprache, in der Steine reden, weil die Menschen verstummen mußten.“⁵

Der Sprechende oder Schreibende ist hier – und analog auch im Essay *Versuch über meine Prosa* als Archäologe vorgestellt, der in den Steinen die Spuren der Menschen, der Opfer wie der Täter, liest. Vorausgesetzt ist dabei eine Relation von menschlichem Wirken und Abdruck im Stein, die nach rückwärts rekonstruierbar sei. Es ist dies zugleich die Relation, in der traditionell die Zeichen verstanden werden. Die Zeichen als Repräsentation eines Abwesenden, das unabhängig und vor der Zeichengebung besteht. Ihre „vielsagende Rolle“ spricht Kunert den Steinen als Spur, als beredten Abdruck des handelnden Menschen zu. Er beruft sich dabei zu Unrecht auf das Bibelwort von den „schreienden Steinen“. Denn die Steine sind dort nicht als beredte

Zeugen des verstummenden Menschen vorgestellt. Kunert bezieht sich auf Jesus' Einzug in Jerusalem:

„Da er nun hinzog, breiteten sie ihre Kleider auf den Weg. Und da er nahe hinzukam und zog den Ölberg herab, fing an der ganze Haufe seiner Jünger, fröhlich Gott zu loben mit lauter Stimme über alle Taten, die sie gesehen hatten, und sprachen: Gelobt sei, der da kommt, ein König, in dem Namen des Herrn! Friede sei im Himmel und Ehre in der Höhe! Und etliche Pharisäer im Volk sprachen zu ihm: Meister, strafe doch deine Jünger! Er antwortete und sprach zu ihnen: Ich sage euch: Wo diese werden schweigen, so werden die Steine schreien.“⁶

Das Schreien der Steine kündigt hier nicht von menschlichen Werken, es ist nicht Zeugenschaft des Menschen, sondern Gottes. Mensch und Stein sind nicht in dem dualen Verhältnis von Urbild und Abbild, von Druck und Abdruck, von bezeichnetem Ding und Zeichen gedacht. Sie sind vielmehr auf einen Dritten als Ursprung und Ziel der Rede bezogen, derart in einem triadischen Verhältnis gedacht. Wir werden sehen, daß auch diese „andere Rede“ der Steine, die nicht Zeugenschaft des arbeitend sich in den Dingen abdrückenden Menschen ist, für Kunert zum Vorwurf seines Schreibens werden wird. Vorerst aber kann gesagt werden: Wenn Kunert vom Schriftsteller fordert, die Stimme der Steine hörbar zu machen und für ihn der Übertritt des Menschen in den Zustand der Dinge, sein Erstarren in Bild oder Stein zu einem leitenden Thema wird, so setzt er für lange Zeit zwischen den beiden Zuständen des Lebendigen und des Erstarren ein duales Verhältnis voraus (von Urbild und Abbild, von Wirken und Abdruck). Dem Marxismus als Fundamentaltheorie des sozialistischen Systems gemäß, ist dies Verhältnis am Modell der Arbeit gedacht. Der Mensch gibt als Produzent, d. h. arbeitend, den Dingen als seinen Arbeitsprodukten sein Gepräge, so daß diese für ihn zeugen können. Rang gewinnen Kunerts Texte in diesem Umkreis immer dann, wenn der duale Bezug von Mensch und Ding, von Bezeichnetem und Zeichen, nicht als einfaches Verhältnis von Prägung und Abdruck gedeutet wird, wie in der zitierten Äußerung über die Steine der KZ's (oder als leitender Einfall des Romans *Im Namen der Hüte*), sondern wenn in der Bewegung vom einen zum anderen Momente der Störung, der Entwirklichung zur Sprache kommen oder sogar eine unüberwindliche Sperre.

Das Prosa-Stück „Fahrt mit der S-Bahn“ führt die Entstehung eines Bildes vor, in dem das beschriebene Ich sich anwesend und aus dem es sich zugleich

² In: G. K., *Warum schreiben? Notizen zur Literatur*, München, 1976, S. 227 und 228.

³ Ebd. S. 228.

⁴ Vgl.: *Ohne Bilanz*, in: *Tagträume ...* a.a.O.

⁵ *Herein ohne anzuklopfen*, in: G. K., *Ortsangaben*, Berlin, Weimar, 1971, S. 120.

⁶ Lukas 19, 36–40.

ausgeschlossen erfährt.⁷ Das beschriebene Ich erblickt während der Fahrt mit der S-Bahn in einer bisher immer schwarzen, „rabenfinsternen“ und leeren Brandmauer ein erleuchtetes Fenster und durch dieses hindurch ein Intérieur, in dem es sich selbst befindet,

„fröhlich lachend, einen Apfel in der Hand, ein lustiges Wort im Mund, das sah ich genau, halb hingewendet zu jemand neben mir, einem Freund, der eigentlich tot war und von mir vergessen.“ (66)

Die Mauer gibt ein Bild frei, dieses „scheint nachträglich“, wie es heißt, in sie „geschnitten“. Die rätselhafte Selbstbegegnung des beschriebenen Ichs wird aus dem Zusammenführen von zwei Assoziationsketten entwickelt. Die eine umfaßt den Vorgang des „Wachgerüttelt“-Werdens. Das Ich wird aus dem Schlaf des alltäglichen Daseins wachgerüttelt, es öffnet seinen Blick allmählich für die „unbekannten Abgründe dieser Stadt“ (65), für die entzogenen Räume der Kindheit, für die Räume einer unerledigten Geschichte (etwa die Novemberrevolution, benannt mit der Ermordung Rosa Luxemburgs). Die zweite Assoziationskette umfaßt einen Vorgang in den Dingen, in der Stadt, ihrem Fluß, ihren Höfen und Mauern, der verstümmelten Schriften auf den Brandmauern. Diese Dinge wollen ein in ihnen Bewahrtes zur Sprache bringen, wofür sie den Leser suchen, zu dem sie mit ihren Zeichen sprechen können. Was da in den Mauern bewahrt ist, und wie es sich vernehmbar machen will, wird in einer Metapher benannt:

„es hat sich ein Fenster aufgetan als eine Wunde. Und wartet auf mich.“ (62)

Wenn sich die Assoziationsketten „Wachgerüttelt-Werden“ und „Ein Fenster hat sich aufgetan als eine Wunde“ kreuzen, entsteht das Bild. Die erwartbaren Positionen von Subjekt und Objekt sind dabei umgepolt. Das Fenster erscheint als Subjekt, als Wunde, die wartet; das schreibende Ich erscheint in der Rolle des Objekts, als Betroffener der Wunde. Die Wunde in den Dingen, die in den Dingen bewahrte Wunde, wartet auf das wachgerüttelte Ich, für das sie Wunde ist. Das erscheinende Bild ist Bild des Ich in der Ambivalenz von genitivus subjektivus (das Ich darstellend) und genitivus objektivus (ein Bild seiend für das Ich als Betrachter).

Das Ich erscheint im Bild, dort befindet es sich in freundlicher Umgebung, ohne Zwang, in idealer Gemeinschaft, Äpfel, also vom Baume der Erkenntnis essend, d. h. wissend und nicht vergessend. Das Ich im Bild ist „wahrhaft

⁷ Erstmals veröffentlicht in: G. K., *Kramen in Fächern*. Gedichte, Parabeln, Merkmale, Berlin, Weimar, 1968.

bei sich“ (68), es ist zu sich selbst gekommen. Dieser Zustand ist aber gleichzeitig entwertet. Das Ich befindet sich in der Gemeinschaft von Toten und Vergessenen. In solcher Gemeinschaft gehört es selbst zu den Toten. Analog deutet Kunerts Text „Fotografie II“⁸ die Welt der Fotos als die Welt des Hades. Ihre Bewohner seien noch zu erkennen, aber nicht mehr körperlich zu berühren. Durch die Assoziationskette „Wachgerüttelt-Werden“ ist suggeriert, die im Bild erscheinenden Toten mit denen gleichzusetzen, die im Geschichtsprozeß unterdrückt wurden. Das läßt die familiäre Gemeinschaft, die entworfen wird, auch als Anspielung auf die mütterliche Familie des Autors Kunert lesen, die von den Faschisten umgebracht wurde. Das Bild, in das das Ich sich eingetreten findet, wird wie folgt erläutert:

„Unter den Anwesenden fanden sich ausschließlich bekannte Gesichter, kein Fremder war dagegewesen. Nur waren viele von ihnen seit je verschollen oder verbrannt oder erschlagen oder weggewandert oder zu Greisen geworden; dort aber waren sie alle versammelt. In jenem Zimmer stand die Tür hinter meinem vertrauensvollen Rücken offen und ließ ein weiteres Zimmer sehen, ebenfalls erleuchtet, in dem sich ebenfalls Menschen bewegten, etwas undeutlicher zwar, doch mir genauso bekannt wie die anderen. Eine Stimmung ruhiger, gelassener Heiterkeit herrschte in den beiden Räumen, und mit dem Licht zusammen brach eine ungewöhnliche Friedlichkeit aus dem Fenster hervor, wie ich sie niemals kennengelernt hatte.

Die ganze scheppernde Wagenkette ist schon an der Brandmauer vorüber, doch ich habe das Bild klar vor mir, das sacht vergehende, wie ein mehr und mehr vergilbendes Foto aus einem Familienalbum, das aufgenommen worden war, als es noch Spaß machte, sich Erinnerungen zuzulegen.“ (67)

Nach Erscheinen des Bildes wird nur noch im Präsens geschrieben, d. h. die Unterscheidung von schreibendem und beschriebenem Ich eingezogen, da nun eine andere Spaltung aufgebrochen ist in Real-Ich (in der S-Bahn) und Ideal-Ich (im Bild). Das Real-Ich versucht vergeblich, zu der Brandmauer zu gelangen, die das Bild freigab. Nur als Unerreichbares, in der S-Bahn an ihm vorbeifahrend, sieht das Ich das Bild seines Selbst. Dabei weiß es: Eintreten in dieses Bild wäre Erlösung, Erlösung des Ich – es wäre wahrhaft bei sich, Real-Ich und Ideal-Ich wären vereinigt – und zugleich Erlösung der ganzen Stadt – sie wäre nicht mehr gespalten in ihre manifeste Gestalt und den Anteil des im Geschichtsprozeß Unerledigten, den die

⁸ G. K., *Camera Obscura*, Frankfurt, 1980 (erstmal: München, 1978).

Mauern bewahren und, in Sehnsuchtsbilder verwandelt, plötzlich dem Blick freigegeben. Eintreten in ein Bild mit diesem Gehalt eines Erlösungsversprechens finden wir bei Kunert öfters vorgestellt, z. B. in dem Prosa-Stück *Leben in Bildern* (Notat zu C. D. Friedrich),⁹ das mit der Behauptung einsetzt:

„Ein ganz Anderer sein kann man nur in einer anderen Landschaft, vorausgesetzt sie ist zweidimensional ... In einem Bild von Caspar David Friedrich zum Beispiel sind wir allein, schauen weit hinaus bis zum Horizont, hinter dem, soviel haben wir schon erfahren, der stets wichtigere Teil verborgen liegt, der aber gänzlich unzugänglich ist.“ (17)

Kunert schließt diesen Text mit der Überlegung:

„... gelänge es uns faktisch, neben die altertümlich gekleideten Gestalten zu treten und für andere Betrachter innerhalb des Rahmens sichtbar zu werden, wir würden den bereits Vorhandenen ähnlich sehen, säßen oder stünden ebenso da, die abgewandten Mienen entspannt und leer, sorglos und arglos, wieder zu Bestandteilen des Ganzen geworden, aus dem wir durch eigene Tüchtigkeit und Vernunft vertrieben worden sind: die Wahrheit dieses irreversiblen Vorganges wird bewiesen dadurch, daß wir immerfort lieber andernorts andre wären und am allerliebsten in Bildern selbst.“ (17 f.)

Eintreten in das Bild erscheint hier als das Unmögliche und doch immer Ersehnte. Das Erlösungsversprechen des Bildes ist dabei eigenartig widersprüchlich. Einerseits wäre im Bild verlorene Ganzheit wiedergewonnen – also Einheit von Mensch und Natur, die im Prozeß der Arbeit zerbrochen ist –, andererseits ist zu Beginn gesagt, in diesen Bildern liege der wichtigere Teil stets hinter einem nie erreichbaren Horizont. Die Ganzheit im Bild wäre so ein Gespannt-Sein auf ein unerreichbares Ziel, wäre Ganzheit einer unendlichen Progression. In *Fahrt mit der S-Bahn* ist sie damit angedeutet, daß das Bild in der Mauer seinen Fluchtpunkt in einer offenen Tür hat, die ein weiteres Zimmer sehen läßt, was immer fortgespiegelt werden könnte analog dem Titelgedicht der Sammlung von 1974:

„Im weiteren Fortgang

Durch Türen doch
hinter keiner das erbangte Daheim
endlich Geborgenheit
dauerhaftes Ausruhen

⁹ Ebd. S. 17–18.

Freunde
nichts
dahinter als die alten Versprechen:
neue Türen.“¹⁰

Mit dem Widerspruch, daß die Bilder Erlösung versprechen – daher den Wunsch nähren, in ihre Wirklichkeit einzutreten – und zugleich Erlösung entziehen, wiederholt Kunert eine Struktur, die schon Kleists Auseinandersetzung mit C. D. Friedrichs Bild *Mönch am Meer* kennzeichnet (wobei Kleist einen Artikel von A. v. Arnim und Brentano bearbeitet hatte).¹¹ Dieser Zusammenhang dürfte nicht zufällig sein. Der Text *Leben in Bildern* erschien und entstand wohl auch in einer Zeit, da sich Kunert intensiv mit Kleist auseinandersetzte;¹² es ist anzunehmen, daß Kunert Kleists Text bekannt war. Auch bei Kleist/Brentano ist die Auseinandersetzung mit dem Bild durch die Erfahrung bestimmt, in dessen Wirklichkeit hineingezogen zu werden, gerade weil dies Erlösung ebenso verspricht wie entzieht: Aufgehen in einem Raum grenzenloser Natur, die die „Stimme des Lebens ... im Rauschen der Flut, im Ziehen der Wolken, dem einsamen Geschrei der Vögel“ vernehmen läßt (61), die zugleich aber dem ihr sich Hingebenden „einen Abbruch tut“ (61), d. h. das ersehnte Unendliche, in dem Auflösung gewünscht wird, verweigert. Das aber ist für den Betrachter nicht auf der Ebene des Dargestellten erfahrbar (im Bezug des dargestellten einzelnen Menschen zur grenzenlosen Natur), sondern auf der Ebene der Darstellung, im Geschehen zwischen Betrachter und Bild. Hier wird der Betrachter zum sehnsüchtig Blickenden des Bildes, zum unentwegt, statuarisch Blickenden, was Kleist in die Vorstellung faßt „als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären“ (61); der Abbruch aber, der dann vom Bild zu leisten ist, muß dann darin bestehen, daß das, worauf geblickt wird, fehlt. Es ist gleichsam hinter dem Bild. Analog

¹⁰ G. K., *Unruhiger Schlaf*. Gedichte, München, 1979 (erstmalig veröffentlicht: München, 1974), S. 217.

¹¹ Heinrich von Kleist, *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*, in: H. v. K., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. von Helmut Sembdner, dtv Gesamtausgabe Bd. 5, S. 61. Der Paralleltext von Brentano/Arnim: *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner*, in: Clemens Brentano, *Werke*, hg. von Friedhelm Kemp, Bd. 2, München, 1963, S. 1034–1038.

¹² Im Umkreis des Kleist-Jubiläums 1977 meldete sich Kunert mehrfach zu Wort, insbesondere nachdem sein Beitrag für eine Sammlung zum Kleistgedenkjahr zurückgewiesen worden war: *Pamphlet für K*, in: Sinn und Form, 1976 und: G. K., *Die Schreie der Fledermäuse*. Geschichten, Gedichte, Aufsätze, Frankfurt, 1981; *Ein anderer K. Hörspiel*, München, 1977 (Reclam); *Heinrich von Kleist – Ein Modell*, in: G. K., *Diesseits des Erinnerns*, München, 1982.

hatte Kunert formuliert, der wichtigere Teil liege, wenn wir zu Schauenden in Friedrichs Bildern würden, hinter dem gänzlich unzugänglichen Horizont. Der Fortschritt der Arbeit, des Kulturprozesses, mit seiner fortschreitenden Abtrennung von der Natur, produziert den Wunsch, hinüberzutreten, wieder einzutreten in den entzogenen Raum: für die Figuren in Friedrichs Landschaftsbild als Aufgehen in dem Raum der Natur, für den Betrachter des Bildes als Hinübertreten in die Wirklichkeit des Bildes. Beide Male aber steht dieser Wunsch, hinüberzutreten, in der Struktur von Erlösungserwartung und deren Entzug.

In *Fahrt mit der S-Bahn* ist die Erlösungserwartung, die sich an das Hinübertreten in das Bild knüpft, nur ansatzweise so zugleich auch zurückgenommen (im Motiv einer fortweisenden Zimmerflucht). Der Akzent ist in diesem Text auf die Unmöglichkeit des Hinübertretens gelegt, von dem Erlösung erwartet wird, wenn es gelänge. Da das Ich in das Bild nicht eintreten, sich mit dem Ideal-Ich im Bild nicht vereinigen kann, bleibt ihm nur, sich im Bild „so oft es möglich ist“ (68) zu schauen: als eingetreten in den Zustand des wahrhaften Bei-sich-seins, wenn auch des Unwirklich-, des Tot-seins. Selbstbegegnung im Bild ist damit als Eintritt in den „ästhetischen Zustand“¹³ gefaßt, wie ihn Lukács im *Katharsis*-Kapitel seiner *Ästhetik* umschreibt.¹⁴ Im Raum der Kunst, in der schauenden Identifikation mit dem Ich im Bild, ist der Mensch ein ganzer, woraus er aber stets wieder in den Raum des entfremdenden geschichtlichen Daseins, in dem er außer sich ist, zurückzukehren hat.

Auch *Fahrt mit der S-Bahn* setzt ein duales Verhältnis zwischen dem Zustand des Lebendigen und dem Zustand im Bild. Der Text faßt dies Verhältnis am Modell der Arbeit (in den beiden Assoziationsketten, die zum Bild führen) als ein Verhältnis zwischen menschlichem Wirken und Abdruck in Bild oder Stein. In die Mauern als Objekt und Produkt der Arbeit ist das geschichtlich nicht Erledigte, das in der Geschichte Unterdrückte als Speicher anderer Bilder vom Menschen eingegangen. Das Modell der Arbeit ist dabei in der Struktur der Entfremdung ausgeführt. Entfremdung ist vorausgesetzt, wenn die Welt der Gegenstände, die Kunert bevorzugt metonymisch im Bild von Stein und Mauer beruft, als Behältnisse eines Wissens vom Menschen vorgestellt wird, das dem geschichtlich wirklichen Menschen entzogen ist (vgl. *Haltungen zu einer Stadt III*),¹⁵ oder wenn das „verbaute und verbrauchte

Gestein der geschundenen Stadt Berlin ganz besonders redselig“ erscheint (*Berliner Gemäuer*).¹⁶ *Fahrt mit der S-Bahn* gestaltet die Selbstwahrnehmung im Bild so, daß das Bild unerreichbar ist. Dialektik der Entfremdung zwischen Real-Ich und Ich im Bild, etwa derart, daß die Dinge, denen der Mensch sein Gepräge, gerade auch das Gepräge des Unterdrückten, gegeben hat, den Menschen negierend bedrängten, wird von Kunert hier entschärft zur ontologischen Spannung von Wirklichkeit und Ideal. „Entschärfend“ wirkt diese Ontologisierung, insofern sie vertraute Philosopheme wachruft, die Spannung zu vermitteln. Sei es im Sinne der Hoffnungsphilosophie Blochs, dann wäre das Ich im Bild z. B. als der im Raum der Kunst erfahrbare Vor-Schein des ganzen Menschen, Versprechen seiner Epiphane, aufzufassen, sei es im Sinne einer negativ bleibenden Vermittlung; dann wäre das Ich im Bild im Horizont einer Trauer um ein entzogenes, nie zu erreichendes Ideal zu deuten. Die zweite Möglichkeit führt zu dem bei Kunert häufigen Grundton der Elegie.

Fahrt mit der S-Bahn entwirft zwischen Real-Ich und Ideal-Ich einen Abgrund, aus dem „Wagenladungen von Worten“ (68) quellen. Der Verweis auf die Worte hat doppelten Sinn. Die „Wagenladungen von Worten“ sind einmal Manifestationen des Mangels, Versuch, das Unerledigte, das Unerlöste des Geschichtsprozesses zuzudecken. Da aber gerade dies Unerledigte Ursprung des Ideal-Ichs im Bild ist, figurieren die „Wagenladungen von Worten“ zugleich als die einzig mögliche Verbindung zwischen wirklichem Ich und Ideal-Ich im Bild, erheben sie sich so zur Metapher des Textes selbst. Sie sind metonymisch (Verschiebung vom Dargestellten auf das Darstellende, vom Inhalt auf das Gefäß) die S-Bahn, die das Bild aufscheinen läßt, ohne je zu ihm zu führen und haben sich gleichzeitig, als Manifestationen des Mangels, doch schon im Bild niedergeschlagen. Das wird deutlicher, wenn wir den Akt der Identifikation des Real-Ich mit dem Ideal-Ich im Bild genauer betrachten. Das Real-Ich sieht sich im Bild als wahres und ganzes, auf dieses Ich richtet sich seine ganze Triebenergie (Libido), das Bild wird narzißtisch besetzt. Das Ich im Bild ist aber unwirklich, es ist im Raum des Todes, ist künstlich, ein Zeichen für das wachgerüttelte Betrachter-Ich. Das Real-Ich erscheint im Status des Uneigentlichen, des Nicht-bei-sich-seins, „anstelle“ eines ganzen Ich stehend. Das Ideal-Ich im Bild aber, das das „Eigentliche“ dieses uneigentlichen Ich, das Bezeichnete des bezeichnenden Stellvertreter-Ich wäre, ist selbst wieder nur im Status des Uneigentlichen, des Bezeichnen-

¹³ Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*.

¹⁴ Georg Lukács, *Werke*. Bd. 11/12, *Ästhetik Teil 1 – Die Eigenart des Ästhetischen*, Neuwied, 1963, 10. Kap.: *Die Katharsis als allgemeine Kategorie der Ästhetik*.

¹⁵ *Tagträume*, a.a.O., S. 89.

¹⁶ *Tagträume*, a.a.O., S. 131–135.

den: ein entzogenes Bild im Raum des Todes. Die Reihe der Zeichenverweigungen geht weiter als die S-Bahn, angefüllt mit „Wageladungen von Worten“, die nie zum Sehnsuchtsbild zu führen vermag.

Bezüge zwischen lebendigem Ich und Ich in Bild oder Stein und die Frage nach möglicher Grenzüberschreitung zwischen beiden als Leitthemen Kunerts fanden wir bisher in einem Diskurs der Entfremdung entfaltet. Dies schließt ein, daß das Verhältnis zwischen beiden Zuständen als duales aufgefaßt und am Modell der Arbeit gedacht wird. Produktiver Ansatz einer historisch-soziologischen Auseinandersetzung mit Kunerts Schaffen könnte daher sein, die Bedingungen und Möglichkeiten dieses Entfremdungsdiskurses in den jeweils gegebenen historischen, sozialen und ideologischen Konstellationen der DDR zu bestimmen. Der Entfremdungsdiskurs steht in einer widersprüchlichen Position zum Gesellschaftsprozeß der DDR und dessen Begründungstheorie. Er ist als erschließender für sozialistische Wirklichkeit tabuisiert, zugleich durch die Kanonisierung von Marx' Schriften aber prinzipiell etabliert. Er hat, gerade aufgrund dieses Widerspruchs, für eine kritische Auseinandersetzung mit sozialistischer Wirklichkeit in der Literatur der DDR lange Zugkraft besessen. Zu fragen wird sein, ob Kunert sich auch aus ihm herauszuarbeiten, ihn durch einen anderen zu ersetzen sucht.

Vorerst haben wir nach weiteren Ausformungen des Entfremdungsdiskurses bei Kunert zu fragen. *Fahrt mit der S-Bahn* steht für den Ansatz, das Verhältnis zwischen lebendigem Ich und Ich im Bild als ein Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Ideal zu begreifen, die ein Abgrund trennt, den Dichtung mit ihren „Wagenladungen von Worten“ nicht auffüllen, sondern nur manifest machen kann. In diesem Umkreis kehrt die Vorstellung einer nie ans Ziel gelangenden Bewegung häufig wieder. Das Ziel, der unerreichbare Horizont bzw. das, was hinter diesem liegt, wäre dabei offenbar der Raum der Grenzüberschreitung. So formuliert Kunert dies in dem Text *Leben in Bildern*. Aber auch schon über ein Jahrzehnt früher hat Kunert dieser Vorstellung in einer Neudeutung der Ikarus-Gestalt eindringlich Gehör verschafft.¹⁷ Das Gedicht *Ikarus 64* entwickelt in den beiden ersten Strophen die Unmöglichkeit des Fliegens, um daran ein „Dennoch“ zu schließen:

¹⁷ Veröffentlicht in der Gedichtsammlung *Verkündigung des Wetters*, München, 1966; dieser Gedichtband wurde 1966 im Rahmen einer breiten Lyrik-Diskussion der Zeitschrift *Forum* Anlaß heftiger Vorwürfe gegen Kunert (wobei Rudolf Bahro als dogmatisch verdammender Wortführer figurierte). Kunert wurde, wie danach oft, Resignation und Geschichtspessimismus vorgeworfen. Er hat am Gedicht *Notizen in Kreide*, das explizit angegriffen worden war, und an eben seinem Ikarus-Gedicht Prinzipien seines Schreibens erläutert, was auch heißt: gerechtfertigt (*Paradoxie als Prinzip*, wiederabgedruckt u. a. in: *Tagträume*, a.a.O.).

„Dennoch breite die Arme aus und nimm
einen Anlauf für das Unmögliche.
Nimm einen langen Anlauf damit du
hinfliegst
zu deinem Himmel
daran alle Sterne verlöschen.

Denn Tag wird.
Ein Horizont zeigt sich immer.
Nimm einen Anlauf.“¹⁸

Das „Hinfliegen“ gibt den unmöglichen Flug, zu dem dieser Ikarus „dennoch“ Anlauf nehmen soll, als scheiternden zu erkennen. Die wiederholten Aufforderungen zum Anlauf werden mit dem Erfahrungssatz begründet, daß sich ein Horizont immer zeige. Dieser Horizont ist im Kontext des mehrsinnigen „Hinfliegens“ als jene Linie zu begreifen, an dem sich Himmel (Hoffnungen, Wünsche, Utopie) und Erde (Erfahrungswelt, geschichtliche Wirklichkeit) berühren. Auf diesen Horizont soll der *Ikarus 64* mit dem geforderten „langen Anlauf“ zuhalten, aber bekannt ist: nie wird er die Linie der Berührung, der Grenzüberschreitung von Himmel und Erde erreichen, denn der Horizont bewegt sich mit dem Laufenden fort. Der zum vergeblichen Langstreckenläufer verschobene Ikarus entspricht der S-Bahn, die das Real-Ich nie zum Ideal-Ich im Bild führen wird und ebenso dem Anders-Sein als Figur in C. D. Friedrichs Bild, für die der wichtigere Teil hinter dem gänzlich unzugänglichen Horizont verborgen liegt. Der Ton der Vergeblichkeit aber, in dem diese Figurationen entworfen werden, gründet in der Prämisse, lebendiges Ich und Ich in Bild bzw. der gegebene Raum der Geschichte oder der Natur und die Horizontlinie ihrer Transzendierung seien ontologisch als Wirklichkeit und Ideal geschieden. Die Auffassung, daß sie nicht zu vermitteln seien, weder in realgeschichtlicher Dialektik, noch mit Berufung auf Blochs Hoffnungsphilosophie, kann als Interpretation gesellschaftlicher Erfahrung in der DDR seit Mitte der sechziger Jahre verstanden werden.

Wenn Kunert dem Bezug von lebendigem Ich und Ich im Bild nicht diese ontologische Differenz unterlegt, ist ihm Entwurf von Grenzüberschreitung möglich. Das zugrundeliegende Modell der Arbeit wird dabei konkreter gestaltet – der Produzent geht sichtbar in das Produkt ein, dieses gewinnt

¹⁸ In späteren Nachdrucken (z. B. *Unruhiger Schlaf*. Gedichte, München, 1979, S. 103 f.) sind die letzten drei Zeilen durch eine neue Strophenummerierung noch stärker von den vorherigen abgesetzt.

sein Leben – was auch den Diskurs der Entfremdung, in dem die Grenzüberschreitung entfaltet wird, konkreter werden läßt – das Produkt entzieht sich der Verfügung des Produzenten, schlägt negierend auf ihn zurück. Das Prosa-Stück *Traum des Sisyphos* im gleichen Band wie *Fahrt mit der S-Bahn* erstmals veröffentlicht, führt einen Übergang von der lebendigen Gestalt zur Skulptur vor:

„Auf brüchiges Stroh hingesunken, träumte ihm, was er täglich tat: Wie er schwitzte und keuchte und fluchte, indem er den unförmigen Fels langsam aufwärts drückte, Richtung Gipfel.

Während des Tuns wandelte sich der rauhe Marmor unter seinen schmerzenden Händen zu Glätte und endlich zu glatter, weicher Haut, nahm in Lidschlagschnelle Gestalt und Züge an, und unverkennbar die des Sisyphos selber. Der aber, der eben fast ersticke vor Anspannung, der spürte gleich nicht mehr die Mühsal: Tränen der Verzweiflung – als nie geschmeckt; gallige Bitternis, wenn der dumpfe Klotz wieder in die Tiefe entglitten, als ihm ganz Fremdes: Er war hart und unerbittlich nun. Er schaute auf den lebendigen Brocken sisyphosgesichtigen Fleisches vor seinen Füßen, mitleidlos, zornlos. Er erkannte sich nicht.

So also legte er seine steinernen Hände auf die erschauernde Epidermis und stieß, was da vor ihm lag, in den Abgrund: Frei von der Last des geduldigen Emporgebrachtwerdens war jetzt der Stein.“¹⁹

Walter Schönau hat diesen Text ins Zentrum einer wegweisenden Studie über das *Motiv der Versteinerung und den Mechanismus der Umkehrung* bei Kunert gestellt.²⁰ Schönau stellt heraus, daß der Text zwei Rezeptionsangebote nebeneinander eröffnet. Auf intellektueller Ebene kann eine Geschichte der Entfremdung gelesen werden, wie sie Kunert selbst apostophiert und wie wir sie häufig bei ihm finden als Geschichte der „Vergegenständlichung des Menschen und Entgegenständlichung der Dinge“.²¹

In seiner Tiefenschicht aber, d. h. auf der Ebene des Unbewußten, bietet der Text Befriedigung archaisch-irrationaler Wünsche an, insbesondere Befriedigung des Wunsches, existenzielle Oppositionen wie Mensch-Ding, Leben-

¹⁹ Zitiert nach: *Kramen in Fächern*, a. a. O., S. 105.

²⁰ W. Schönau, *Günter Kunerts, Tagträume*. Zum Motiv der Versteinerung und zum Mechanismus der Umkehrung, in: *Freiburger literaturpsychologische Gespräche*, hg. von J. Cremerius u. a., Bd. 1, Frankfurt, 1981.

²¹ Nach: *Versuch über meine Prosa*, in: G. K., *Warum schreiben?* a. a. O., S. 233.

Tod, durch Phantasien der Grenzüberschreitung zu vermitteln. Der Traum, den der mythische Sisyphos nicht träumen kann, da es im Schattenreich der Unterwelt kein Ausruhen von der Mühe, kein Hinsinken in Schlaf gibt, der Traum, der Sisyphos mithin in unsere Zeit mit ihrer Trennung von Arbeit und Schlaf/Erholung führt, dieser Traum wäre dann nicht Wiederholung der elenden Situation des Arbeitenden, sondern Wunscherfüllung im Sinne Freuds. Die Opposition von Leben und Tod wird als fließend vorstellbar und mit ihr alle anderen Oppositionen, die sich aus jener als der primären ableiten.

Das manifeste Element, die Sisyphos-Gestalt, vertritt – im Sinne einer „Verdichtung“²² – mehrere Vorstellungen. Nicht nur die moderne der entfremdeten Arbeit, sondern auch die magische der Seelenwanderung. Sisyphos' Seele wandert in den Stein, den er wälzt. Seelenwanderung aber bedeutet, daß der Tod als nicht endgültig erscheint, vielmehr als Übergang des Gestorbenen in eine andere Inkarnation, was auch besagt, daß alles scheinbar Tote Inkarnation einer Seele sein kann. Mit diesem Fließend-werden des Übergangs zwischen Lebendigem und Totem ist zugleich der in unserer Überlieferung meist vergessene Teil der Sisyphos-Geschichte erinnert, d. i. die Vorgeschichte von Sisyphos' Arbeit, die diese als Strafe der Götter für unerlaubten Verkehr zwischen dem Reich des Lebendigen und des Toten begründet.²³

Indem wir den Text als Figuration von Entfremdung lesen, befriedigen wir unser intellektuelles Bedürfnis nach Sinnggebung – sei dieser Sinn auch ein kulturpessimistischer der immer noch gegebenen bzw. der nicht aufhebbar erscheinenden Entfremdung. Gleichzeitig aber befriedigen wir, indem wir uns auf Sisyphos' Traumgeschehen einlassen können, im Raum des Halb-, Vor- oder Unbewußten archaisch-irrationale Wünsche der Überwindung traumatischer Oppositionen (deren grundlegende die zwischen Leben und Tod ist). Schönau hat mit dieser Deutung den Text vor allem auf den Mechanismus der „Verdichtung“ als sein Organisationsprinzip hin befragt (im manifesten

²² Zum Begriff insbesondere: Sigmund Freud, *Die Traumdeutung* (Sigmund Freud Studienausgabe, hg. von Alexander Mitscherlich u. a., Bd. 2) und: S. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. 4).

²³ „Sisyphos verrät Asopos, daß Zeus der Entführer der Ägina [Nympe, Tochter des Flußgottes Asopos] war; als ihn daraufhin der Tod, Thanatos, holen soll, überlistet er ihn und hält ihn bis zu neuer Intervention des Zeus in Fesseln. Im Begriff zu sterben, verbietet er seiner Frau die Totenopfer, gibt ihr vor dem darob verwunderten Hades die Schuld und läßt sich zu ihrer Ermahnung zurückschicken, bleibt aber dann bis zu seinem hohen Alter bei ihr. Seine Strafe in der Unterwelt ... ist entweder hierfür oder für den Verrat an Zeus verhängt ...“ (dtv – Lexikon der Antike).

Text kommen die Assoziationskette „Entfremdung“ und die Assoziationskette „Grenzgang zwischen Leben und Tod“ zusammen, ohne daß sie zu einem Ausgleich gebracht werden müssen).

Es bleibt zu erörtern, wie weit auch der Mechanismus der „Verschiebung“²⁴ den Text organisiert.

Nicht im Blick war bisher die Qualität der Beziehung zwischen körperlich lebendigem Sisyphos und der Statue Sisyphos, d. h. der Anteil der Affekte im Akt der Grenzüberschreitung. Der kurze Text kommt gerade hierauf ausführlich zu sprechen. Der rauhe Marmor wandelt sich unter der schmerzenden Hand des am Stein sich abarbeitenden Sisyphos zu glatter Haut. Die Verwandlung geschieht in einem Prozeß der Verschiebung vom Gegenstand der Arbeit (dem Stein) zum Modus der Arbeit (schmerzend, ersticken-machend vor Anstrengung, zu Tränen der Verzweiflung führend). In diesem Prozeß wird Sisyphos zu Pygmalion, der seine Steinfigur belebt. Die Gestalt, die der träumende Sisyphos sich entwirft, kombiniert einen Anteil Sisyphos und einen Anteil Pygmalion. Die ganze Bewegung der Metamorphose bestätigt dabei erneut, daß sich die Primärprozesse „Verschiebung“ und „Verdichtung“ wechselseitig ermöglichen. Auf den belebenden Akt des Sisyphos-Pygmalion erfolgt die entgegengesetzte Bewegung. Der gerade noch lebende Sisyphos-Pygmalion wird „hart und unerbittlich“, stößt das von ihm geschaffene Leben in den Abgrund. Lesen wir diesen rätselhaften Übergang nicht primär im Kontext von Theorien entfremdeter Arbeit und nicht primär im Kontext archaischer Wünsche des Grenzgangs zwischen Leben und Tod, sondern primär orientiert an den beteiligten Affekten, so finden wir ein Analogon für diesen Übergang des liebenden Sisyphos-Pygmalion in die harte und fühllose Statue in der traumatischen Instabilität primärnarzißtischer Liebe. Ihr entstammt bekanntlich das Doppelgesicht der Mutter als lebenspendende Nährerin, als Mutter Natur, und als vernichtende Macht, als Gorgo oder Meduse. Sisyphos-Pygmalion erscheint als gute Mutter, wenn er den Stein geduldig bewegt, ihm in der berührenden Zuwendung Leben gibt, andererseits als fühlloser Stein, wenn er das selbstgeschaffene Lebendige in den Abgrund stößt. Figurationen dieses Umschlags primärnarzißtischer Liebe durchziehen Kunerts Schaffen; manisch wiederholt der Autor dieses Thema. Das Gedicht *Medusa* gestaltet die ganze Bewegung von der beglückenden zur zerstörenden Liebe:

„Anfangs habe ich sie nicht erkannt
nicht als sie kam

²⁴ Zum Begriff s. Anm. 22.

nicht als sie stehenblieb
trotz ihrer Lockenpracht nicht
die von selber sich ringelt
trotz ihres innigen Lächelns nicht

doch seither

finden mich viele Besucher
versteinert.“²⁵

Kunerts Umerzählung des Pygmalion-Mythos – *Pygmalion* 1978²⁶ – stellt demgegenüber das zweite Gesicht dieser Liebe ins Zentrum. Der Bildhauer P. liebt sein Modell leidenschaftlich. Er vervielfältigt es in Abbildern. Da diese narzißtische Besetzung des Objekts von diesem aber nicht beantwortet wird, erscheint ihr anderes Gesicht, die Zerstörung. Der neue Pygmalion macht nicht sein geliebtes Werk lebendig, sondern die narzißtisch Geliebte zu Stein. Zu beachten ist, daß Kunert die Geschichte nicht aus dem Horizont des Petrifizierten schreibt, des Objekts der Zuwendung also, sondern aus dem Horizont des Petrifizierenden, d. i. der Liebe gebenden oder der abweisenden Mutter. Diese Schreibposition nimmt dem verstörenden Umschlag primärnarzißtischer Liebe, der doch Thema ist, seine Wucht: Sie gestattet, das Thema – wie für Kunert charakteristisch – mit Witz, mit Lachen, als leichtes Spiel zu behandeln.

Das Prosa-Stück *Traum des Sisyphos* hat die Erfahrung der Ambivalenz primärnarzißtischer Liebe gleichfalls durch Verschiebung der Perspektive von Liebe und damit Leben empfangenden bzw. vernichtende Abweisung erfahrenden auf den Liebe wie Abweisung gebenden Teil entschärft. Mit dieser Verschiebung der Schreibposition ist das Moment der Arbeit in der Beziehung zwischen Schöpfer und Geschöpf ins Spiel gebracht. Die Erfahrung, von einer gefühlkalten, starren Mutter in den Abgrund gestoßen zu werden, wird dann als die bekannte gesellschaftliche Erfahrung der Entfremdung lesbar, die, vom erwachsenen Leser mit der Lektüre des Textes wiederholt, ihn in seiner individuellen Ich-Konstitution nicht in Frage stellt.

Die Beziehung zwischen lebendigem Ich und versteinertem Ich und die Grenzüberschreitung zwischen beiden ist in dieser Lesung der Sisyphos-Geschichte immer noch der Struktur der dualen Beziehung verpflichtet. Kunert läßt seinen Sisyphos im Traum die Erfahrung des Umschlags primär-

²⁵ Erstveröffentlichung: *Im weiteren Fortgang*. Gedichte, München, 1974; zitiert nach: G. K., *Unruhiger Schlaf*, a.a.O., S. 211.

²⁶ *Camera Obscura*, a.a.O., S. 41 f.

narzißtischer Liebe wiederholen, wobei hinter dem träumenden Sisyphos der Autor Kunert durchsichtig wird, der schreibend eben auf diese Erfahrung als Thema fixiert zu sein scheint. Ungeklärt ist dabei, ob dieser Traum als Angsttraum – Wiederholung und damit für den Außenstehenden Erklärung der Sisyphos-Qual – oder als Befreiungstraum aufzufassen ist. Im Umkreis dieses Komplexes führt uns der Aspekt weiter, daß es ein Selbstbild ist, das bei Kunert im Übergang vom lebendigen Dasein zum Statuarischen des Bildes oder des Steins aufscheint. Dies führt vom Pygmalion-Mythos wieder weg und zur Geschichte der Ich-Konstitution in der Erfahrung der Ambivalenz narzißtischer Liebe. Eine Theorie dieser Ich-Konstitution hat der Psychoanalytiker Jacques Lacan in der Schrift *Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint*²⁷ entwickelt. Die jubelnde Selbstwahrnehmung des Kleinkindes im Spiegel deutet Lacan nicht als Bestätigung, sondern als Akt der Bildung von Ich-Identität. Solche Konstitution des Ich destruiert es aber zugleich, das Zu-sich-selbstkommen ist ein Zu-einem-anderen-kommen. Denn die Identifikation mit dem Bild im Spiegel wird wesentlich dadurch gefördert, daß dieses Bild gerade anders ist, Einheit, Festigkeit und Dauer vorspiegelt, die das sich spiegelnde Kind am eigenen Körper gerade als Mangel erlebt. Dadurch wirkt das Spiegelbild entwirklichend, nichtig machend auf das sich spiegelnde Ich zurück, die Erfahrung gebend „Ich ist ein Anderer“. Der Sisyphos im Traum gibt als solcher Spiegel in den Akten der Zuwendung dem Stein die Identität Sisyphos. Der träumende Sisyphos aber erfährt solche Identitätsbildung als eine, die über Heterogenes hinweg erfolgt. Die Lebendigkeit der geschaffenen Identität Sisyphos ist die eines versteinerten Sisyphos. Der Satz Rimbauds, den schon Lacan zitiert, „Ich ist ein Anderer“, wird von Kunert in der Feststellung wiederholt: „Er erkannte sich nicht“. Aber Kunert endigt seinen Text damit noch nicht. Es folgt das Verstoßen des Geschöpfs in den Abgrund und der Kommentar:

„Frei von der Last des geduldigen Emporgebrachtwerdens war jetzt der Stein“ (105)

Heißt dies, daß der geträumte, neue, lebendige Sisyphos jetzt herausgetreten ist aus der verstörenden Ambivalenz von Zuwendung und Abwendung in der

²⁷ Erste Fassung 1949; umgearbeitete und übers. Fassung in: Jacques Lacan, *Schriften* 1, hg. von Norbert Haas, Frankfurt 1975. Hinführungen zu Lacan: August Ruhs, *Die Schrift der Seele*. Einführung in die Psychoanalyse nach Jacques Lacan, in: *Psyche* 34 (1980); Hermann Lang, *Freud – ein Strukturalist?* in: *Psyche* 34 (1980); Samuel Weber, *Rückkehr zu Freud. Jacques Lacans Entstellung der Psychoanalyse*, Frankfurt, 1978.

Mutter-Kind-Dyade, herausgetreten aus einer Ambivalenz von Ich-Konstitution und Destruktion im Spiegelbild? Freiheit wird konstatiert von beiden Aspekten des Mutterbildes, der geduldigen Zuwendung wie der Last. Freiheit wird aber nicht dem Lebendigen zugesprochen, sondern dem Stein. Ist dies der frühere Stein der Geschichte, d. h. der Stein, der der neue, lebendig gewordene Sisyphos einst war? Oder der jetzige Stein der Geschichte, d. h. die Steinskulptur, zu der der lebendige Sisyphos geworden ist? Der Schlußsatz ist unentscheidbar formuliert und hält damit zusammen, was gerade voneinander loszukommen scheint. Da die Positionen von Sisyphos und Stein nicht endgültig geschieden sind, nötigt der Text, beide immer neu zusammenzubringen, ihre Beziehung immer neu durchzuspielen, so daß sich auf Metaebenen die Dyade wie in gegeneinander aufgestellten Spiegeln unendlich vervielfältigt.

Kunerts Werk ist die unendliche Vervielfältigung der entwirklichenden Ich-Konstitution in dieser Dyade. Die Phantasien, die Lacan ihr entspringen sieht, finden wir in immer neuen Variationen gestaltet: die Ambivalenz von Leben verbürgender Liebe und Zerstörung (z. B. *Der Hai*,²⁸ *Grundlegung*,²⁹ *Märchenhafter Monolog*,³⁰) Übergang in einen anderen Zustand, die Grenzen des Ich sind nicht sicher (*Schwimmer*,³¹ *Wie ich ein Fisch wurde*,³² *Mutation*³³), das Ich wird von Doppelgängern bedroht, es steht unter der Drohung, dem eigenen Bild unterworfen zu werden (*Ich und Ich*,³⁴ *Unerkennbarkeit*,³⁵ *Konjunktiver Doppelgänger*³⁶), Lebendig-werden der „geliebten“ Objekte, die Taten fallen auf den Täter (*Ein anderer K.*,³⁷ *Lieferung frei Haus*,³⁸ *Haltungen zu einer Stadt III*³⁹), Schreiben aus der Perspektive der Objekte (*Die Bremse muß nachgestellt werden*,⁴⁰ *Die Maschine*⁴¹). Das Ich ist flüchtig, in seiner Einheit als

²⁸ In: *Die Beerdigung findet in aller Stille statt*. Erzählungen, München, 1968; und spätere Sammelausgaben.

²⁹ In: *Stilleben*. Gedichte, München, 1983.

³⁰ In: *Die Beerdigung ...*, a. a. O.; und spätere Sammelausgaben.

³¹ In: Ebd.; und spätere Sammelausgaben.

³² In: *Unruhiger Schlaf*, a. a. O.

³³ In: *Stilleben*, a. a. O.

³⁴ In: *Camera Obscura*, a. a. O.

³⁵ In: *Verspätete Monologe*, München, 1981.

³⁶ In: *Im weiteren Fortgang*, a. a. O.; und spätere Sammelausgaben.

³⁷ S. Anm. 12.

³⁸ *Der Mittelpunkt der Erde*, Berlin, Weimar, 1975; und spätere Sammelausgaben.

³⁹ In: *Tagträume*, a. a. O.

⁴⁰ In: *Die Beerdigung ...*, a. a. O.; und spätere Sammelausgaben.

⁴¹ In: *Tagträume*, a. a. O.

lebendiger Körper bedroht. Figuration des Dichters ist im Umkreis dieser Texte, die den größten Teil von Kunerts Werk ausmachen, nicht Ikarus als Langstreckenläufer zwischen Wirklichkeit und Ideal, zwischen Real-Ich und Ideal-Ich, sondern Pygmalion als Figur, die die Schranke zwischen Lebendigem und Stein, spezifischer dann, als narzißtischer Künstler, die die Grenze zwischen lebendigem Ich und Ich im Stein (oder Bild) als überwindbar erfährt. Damit aber ist der Künstler in einer ambivalenten dyadischen Struktur situiert, in der das Bezugsobjekt, an dem Identität gebildet wird, die Leben gewährende Mutter, zugleich ein heterogener anderer ist, der gefühllose Stein, der in den Abgrund stößt, oder die Medusa, die zu Stein macht.

In *Selbstporträt im Gegenlicht* kann Kunert entsprechend ausführen:

„Weiterhin frage ich mich, sähe ich ihn da hinter dem Tisch über linierte Blätter gebeugt, als sei er kurzsichtig, was er aber nicht ist, ob er denn überhaupt selbständig lebe, oder ob er nicht einfach eine sichtbar gewordene Metamorphose dieses linierten Papiers ist, da alle Wege seines Tagesablaufs, seines Lebenslaufes zu den Papierblättern hinführen, deren Menge jeweils nach der Begegnung mit Kunert abnimmt: Verwandlung von DIN-A-4-Bogen in so etwas ähnliches wie einen Menschen durch die Katalyse des Schreibens auf eben diese Bogen.

Der Vorgang des Schreibens verwandelt nicht allein Papier in einen Kunert, es verwandelt auch Kunert in etwas, das zu begreifen, zu erklären, zu umschreiben und damit exakter zu benennen er immer aufs neue Papier mit Wörtern bedeckt, in einer Handschrift, die zu entziffern ihm oftmals selber solche Mühe macht, als handele es sich um Maya-Hieroglyphen, so daß er lieber neue Dechiffrierungen herausliest.“⁴²

Schreibend, im künstlerischen Schaffen, entsteht aus Papier Kunert – Ich-konstituierende Identifikation im Text –, gleichzeitig ist diese Ich-Bildung rätselhaftes Entstehen eines anderen, das Rückwendung der Bewegung, Rückübersetzung in Papier verlangt, wo die Ich-Bildung als Hieroglyphe erscheint, die nicht alphabetisiert („entziffert“) wird, sondern immer neue Texte der Auslegung („Dechiffrierungen“) hervorbringt. Die Bewegung vom Text (Bezeichnendem) zu Kunert (als das produzierte Bezeichnete) führt nicht zu einem Bezeichneten, sondern zu sich fortzeugenden Texten.

Das Thema „Übertritt des lebendigen Ich in den Raum eines Bildes oder Steins“ fanden wir bisher in einem Diskurs entfaltet, der nach seiner Oberflä-

⁴² *Tagträume*, a.a.O., S. 180 f.

chenschicht „Diskurs der Entfremdung“ genannt werden kann. In ihm als manifestem Element sind andere Erfahrungen durch Techniken der Verdichtung und Verschiebung gebunden (was nicht heißt: vermittelt oder zusammengefaßt): die vertrauten ontologischen und geschichtsphilosophischen Vorstellungen eines Grenzgangs zwischen Wirklichkeit und Ideal, Leben und Tod, dann die Erfahrung der Ambivalenz primärnarzißtischer Liebe und die Erfahrung der Instabilität der Ich-Konstitution in diesem Stadium. Zugrundegelegt ist hierbei immer eine duale Beziehung zwischen lebendigem Ich und Ich in Bild oder Stein. Die Instabilität der Ich-Konstitution, gerade auch der Konstitution des Künstler-Ich in dieser Struktur, nötigt zu immer neuen Ansätzen der Ich-Bestätigung, womit vielleicht ein entscheidendes *Movens* von Kunerts Schaffen benannt ist. Wenn die Instabilität der Ich-Konstitution ihren Grund in der dyadischen Struktur (Mutter-Kind, Ich – anderer im Spiegel) hat, in der Identität gebildet wird, so kann Überwinden dieser Instabilität von Versuchen erwartet werden, aus der dyadischen Struktur herauszutreten. Die erregendsten Momente in Kunerts Schaffen finden wir nun gerade dort, und dabei entstehen vielleicht auch seine gelungensten Texte, wo der Versuch unternommen wird, diese dyadische Struktur, die der größte Teil seiner Texte wie besessen immer neu ausschreibt, zu überwinden. Das aber heißt, ein Dritter oder Drittes muß eintreten in die Beziehung zwischen lebendigem Ich und Ich im Bild oder Stein. Manifest wird solche Anwesenheit eines Dritten paradoxerweise darin, daß das Bild stumm wird, genauer: eine unverständliche Rede birgt und Macht gewinnen läßt. Das Bild ist nicht mehr Spiegelbrechung der eigenen Rede, es verdankt sich nicht mehr einer Relation von menschlichem Wirken und Abdruck in Bild oder Stein, sondern wird als Rede eines Anderen erfahren. Der Text *Bildnis Baudelaire*⁴³ verzeichnet solch ein Bild, das sich mit entzogener Rede in die duale Beziehung Dichter – Werk oder Dichter Kunert und Baudelaire als alter ego eindringt. Früher aber und eindringlicher ist das Bild als Ort der Rede eines Dritten, die die dyadische Struktur durchschlägt, in der Erzählung *Die Waage* gestaltet.⁴⁴

Leitmotivisch kehrt hier ein Bild von Karl Marx wieder, auf das sich ein „Nachgeborener“ im Land der „Nachgeborenen“ (die Anspielung auf Brechts Gedicht *An die Nachgeborenen* weist dies als sozialistisches Land aus) ständig beruft, als Zeuge seiner Selbstbestätigung, auch und gerade dort, wo diese betrügerisch ist. In dieser Konstellation ist der Text ein – böser – Beitrag zum Jubiläum seines Entstehungsjahres 1967, in dem in der DDR groß „Hundert

⁴³ *Camera Obscura*, a.a.O., S. 13.

⁴⁴ *Die Beeräugung ...*, a.a.O., S. 15–23; und spätere Sammelausgaben.

Jahre ‚Das Kapital‘ gefeiert wurden und Ulbricht mit dem Anspruch eines Marxisten, aber Marx' Theorie entgegen, die Interpretation des „Sozialismus als relativ selbständiger sozialökonomischer Formation“ verbindlich festlegte.⁴⁵ Mit dieser These wurde Erwartungen gesellschaftlichen Wandels eine Absage erteilt, dafür ein um so stärkeres Betonen der schon erreichten gesellschaftlichen Vollkommenheit verlangt. Kunerts Text stellt solche Berufung auf Marx als eigensüchtige Selbstbestätigung bloß, die sich zur wohlfeilen Rechtfertigung inhumanen Handelns anbietet. So erschließt sich ein gesellschaftskritischer Gehalt des Textes auf der Ebene der äußeren Handlung. Nicht erschöpft ist damit die Interpretation der leitenden Motivstruktur.

Der Nachgeborene wird als Hase gedeutet, der überall das Marx-Foto als den Igel wiederfindet, den er sich aber durch eingelernte funktionalisierte Marx-Phraseologie dienstbar gemacht hat. Das Marx-Foto, das der Nachgeborene in allen öffentlichen Räumen antrifft, hat den Status eines Spiegel-Ich, an dem der Nachgeborene seine trügerische Identität bildet. Es zeigt sich dann, daß diese Dyade von nachgeborenem Ich und Marx-Foto als Spiegel-Ich nur besteht, weil und so lange das Bild an seiner Rede gehindert wird:

„Unter einem fremden Blick trinken sie ... aber spüren ihn nicht, da er über sie hinweggeht aus Augen, die zu hoch an der Wand hängen und Herrn Dr. Marx gehören, aber zu schlecht gezeichnet sind, als daß er viel sehen könnte. Und sähe er was, was sollte er sagen mit dieser gegen seinen Mund gepreßten Glasscheibe, mit der Pappwand am Hinterkopf, eingezwängt in vier Goldleisten ...

Hinter der Scheibe zwischen vier eichenen Leisten haben die Lippen zu arbeiten begonnen, bilden ganz deutlich Sprache, wie der Wartende erkennt, die er nicht hört. Hebt sich also von der Bank, kreuzt den Raum und gelangt unter das Löwenhaupt, das zu ihm spricht. ... Befände sich nicht die Glasscheibe dazwischen, die Worte wären vernehmlich. Aber würden sie von den Worten abweichen, die man von ihm längst kennt? Man weiß doch alles von ihm ...“ (16 und 22)

Die Rede des Bildes aber, so muß der Nachgeborene lernen, ist eine andere. Sie durchschlägt, als Urteilsspruch über ihn, seine bisherige Identitätsbildung im vermeintlichen Spiegel-Ich des Bildes, sie durchschlägt die Dyade Hase und Igel und zwingt das Ich in eine Zelle, in der nicht Ich-konstituierende und -bestätigende Spiegel-Bilder angerufen werden können, sondern in der

⁴⁵ Z. B.: *Protokoll des siebten Parteitags der SED*, Bd. I, Ost-Berlin, 1967. Vgl. hierzu: H. Weber, *Die sozialistische Einheitspartei Deutschlands 1946 bis 1971*, Hannover, 1971.

– als ein bilderloser Raum – die nicht vernommene Rede des einen Bildes als Urteilssprache angeeignet werden muß. Die Konstitution eines gesellschaftlichen Ichs, die der Text als Schlußversprechen eröffnet, ist so strukturell analog zur Konstitution des Individual-Ichs im Aufbrechen der dyadischen Beziehungskonstellation gebildet.

Damit ist ein neuer Typus von Texten und mit ihm eine neue Auffassung vom Übergang des Ich in Bild oder Stein geschaffen. Das Bild oder der Stein sind nicht mehr Abdruck, Spur, idealer und verstörender, labile Identität produzierender Spiegel des Ich und seiner Rede; das Bild oder der Stein sind vielmehr Ort der Rede eines Anderen, einer Rede, die die dyadische Objektbeziehung des Ich durchschlägt. Übergang in solches Bild produziert nicht das Ich in einem Identifikationsakt, sondern in einem Akt des Verbots dieser Identifikation, der zugleich ein Akt der Unterwerfung unter die Rede, unter die Ordnung des Anderen ist, für den das Bild steht.

Erst hier ist die richtige Auslegung des eingangs zitierten Bibelworts vom „Schreien der Steine“ erreicht. Das Schreien der Steine war nicht als Zeuge des Menschen, als Spur seiner Rede in den Dingen aufzufassen, sondern als Lob Gottes, das intermittierend in den dualen Bezug des Menschen zu seinen Werken eindringt. Kunert hat in der Essay-Sammlung *Verspätete Monologe* seine frühere Deutung der Rede der Steine in diesem Sinne revidiert:

„Darum fühle ich mich im Angesicht blickloser und stummer Petrefakte geborgener. Ihr Schweigen ehrt mich, ihre Gelassenheit besänftigt meine Angst und meine Unruhe. Auch sehen sie immer aus, als umschlossen sie ein Inkluse oder ein Geheimnis, ein verborgenes Einsprengsel, und zwar von so unlegbarer Mächtigkeit wie das Schaddai, den einsamen Konsonanten, der für den Namen Gottes steht, einer dreizinkigen, aufgerichteten Gabel ähnlich, die Spitzen durch rundliche Punkte entschärft.“⁴⁶

Der Text *Die Waage* endete mit einem Akt der Unterwerfung des Nachgeborenen unter die fremde Urteilssprache, die die Identitätsbildung im vermeintlichen Spiegel-Ich des Bildes durchschlägt, dabei Konstitution des Ich (hier: des gesellschaftlichen Ich) als Überantwortung an die verbietende, Gefangenschaft aussprechende Rede eines Dritten vorstellt, der ein Dritter deshalb ist, weil er sich außerhalb der Beziehung von lebendigem Ich und behauptetem Spiegel-Ich des Bildes befindet.

⁴⁶ Steine, in: *Verspätete Monologe*, a.a.O., S. 187.

Was ist das für eine Rede eines Anderen, mit der das Ich im Bild oder Stein konfrontiert wird und wie ist der Akt der Unterwerfung unter diese Rede vorzustellen?

„Hierbleiben“ lautete die Urteilsrede, die dem Nachgeborenen die bisher trügerisch zurecht gelegte Rede des Bildes durchschlägt. „Hierbleiben“ ist in einem anderen Text der Wunsch, den der Sprechende, der spricht, ohne sich als ein Ich zu artikulieren, unter der Überschrift *Verlangen nach Bomarzo* erläutert:

„Selber ein Fels sein.
Stillstehen mit der gewesenen Zeit:
wo ein teils steiler Hügel
eine teils erhabene Klippe ortsgekrönt
des Morgens inmitten der Ebene
über sie
einen langen und leichten Schatten legt.

Platz nehmen im Parco di Mostri
unter schweigenden Ungeheuern
aus behauenen Gestein.
Einer der ihnen werden
halb in der feuchten Erde geborgen
reglos und nichts anderes um sich
als lauter leeres Geheimnis
sonnenüberflutet und dunkel
wie der Sinn der Gestalten und Tiere
Elefant und Gladiator
Nymphe und Drache
Jahrhunderte alt.

Der Schädel mit dem Scheunentormund
darinnen Tisch und Sessel aus gleichem Granit
dich empfangen wäre der meine:
hüte dich vorm Eintritt
damit du nicht in die unterirdischen Tiefen
meines ferneren Leibes gelangst
ausgestreckt unter Bomarzo:
der unsichtbare Grund
auf dem alles steht und der alles trägt.

Dableiben. Hierbleiben.
Kristallinisch

solcher Landschaft sich innig verbinden:
wenigstens vorübergehend
unsterblich sein.“⁴⁷

Die Phantasie des Übergangs in eines der Monstren von Bomarzo wird in drei Stufen entwickelt. Zuerst der Wunsch, ein Fels zu sein, dann der Wunsch, einer der Ungeheuer zu werden, danach die Rede als Steingewordener. Was aber ist dessen Rede? Es ist der Hinweis, daß die Granitfigur metonymisch – pars pro toto – anderes vertritt, „unterirdische Tiefen“ des „ferneren Leibes“, was auf die Tiefe weist, in die die Figur reichen müßte, wenn wir zum Kopf den ganzen Körper ergänzen, was zugleich aber auch die Tiefe apostrophiert, die die unersättlichen Triebe gegenüber dem Kopf vorstellen. Kunert hat später auch einen Prosa-Text *Zu Bildern von Bomarzo* veröffentlicht.⁴⁸ Er kommt dort auf diese „Rede“ der Steinfiguren zurück. Die Frage, was die Steinfiguren darstellten im mimetischen Sinne – z. B. einen Elefanten aus dem punischen Krieg o. ä. – wird als belanglos abgetan:

„Es scheint, als sei die Szene nur vorgeschoben und eigentlich noch etwas ganz anderes gemeint, das zu verstehen uns der Schlüssel fehlt.“ (184)

Der Schlüssel fehlt offenbar so lange, als er im mimetischen Aspekt des Zeichens – dem Abbilden eines Gegenstandes – gesucht wird. Der Betrachter jedoch sieht die Steinfiguren anders, sie sind ihm in einem anderen Sinne Zeichen:

„Es ist ihm, als seien sie eines gewesenen Tages durch deckende Schichten an die Oberfläche gestiegen und ans Licht getreten, an dieses besondere latinische Licht, um irgendwann, möglicherweise sehr bald, wieder in der nicht geheuren Tiefe zu versinken. Sie erscheinen als Abbilder unterirdischer Mächte, die, sonst amorph, sich beim Zutreten in diesen Formen auskristallisieren. Denn man vermutet unterhalb ihrer sichtbaren, aber reglosen Partien noch weitere wesentliche, immer noch unerstart und in sachter Bewegung befindlich: Darum ist jenes Antlitz mit dem Maul, durch das man eintritt, um in einem Rachen Platz zu nehmen, so bedrohlich: Weil der übrige Leib noch im Felsen steckt, Inkarnation des Felsens ist, und unverhofft, während wir uns in seinem Schädel aufhalten, uns verschlingen könnte – eine unheimliche, selbst von hartgesotteneren Besuchern verspürte Ahnung.“ (184f.)

⁴⁷ *Verlangen nach Bomarzo. Reisegedichte*. Mit 12 Federzeichnungen des Autors, München, 1978; und spätere Sammelausgaben.

⁴⁸ Zu Bildern von Bomarzo, in: *Verspätete Monologe*, a.a.O., S. 184–187.

Statt als Abbilder – etwas darstellend – haben wir die Steinfiguren wie Traum-
bilder aufzufassen, das aber heißt, als Bilder, die – mit den Techniken der
Verschiebung und Verdichtung – organisiert sind wie eine Sprache, die nach-
buchstabiert werden muß. Die Technik der Verschiebung führt metonymisch
– in der Figur des *pars pro toto* – vom Kopf zum amorphen, verschlingenden,
in die Gestaltlosigkeit zurückführenden Leib. Zeichentheoretisch be-
dient sich diese Technik des syntagmatischen Aspektes des Zeichens.⁴⁹ Die
Technik der Verdichtung erlaubt, Bomarzo zur Metapher des Geheimnisses
schlechthin zu erheben:

„Man wähnt sich – und ich wage jetzt, das Wort ohne Anführungszeichen
auszusprechen – dem Geheimnis näher, jedenfalls näher als anderswo, vor-
ausgesetzt, daß man sich dessen überhaupt noch sicher ist: Das ist keine
Bewußtseinssache. ...

Denn was uns derart fremd entgegentritt, daß wir darüber erstaunen oder
sogar erschrecken, ist kaum Geringeres als die unbekannte Seite unseres
eigenen Wesens, zu Kunst und Künstlichkeit verfestigt, entstanden ohne
die Ahnung, es handele sich um ein genaues Selbstportrait unseres inneren
Aussehens.“ (185 und 186)

Die Technik der Verdichtung, die die Vorstellung manieristischer Kunst mit
der Vorstellung des Unbewußten zusammenbringt, bedient sich zeichentheo-
retisch des paradigmatischen Aspektes des Zeichens.⁵⁰

Die Steinfigur, das Monstrum, ist zu lesen als Sprache, die mit den Grund-
formen der Zeichenordnung und damit der Sprachordnung – Syntagma und
Paradigma, Metonymie und Metapher – dem Subjekt „unbekannte“, wir kön-
nen auch sagen: verdrängte Seiten seines Wesens zugänglich macht. Sie ist zu
lesen als Sprache, die das Verdrängte (Unbekannte) unter ihren Gesetzen wei-
ter negiert und doch zugleich ihm mit ihren Möglichkeiten der Transforma-
tion Anerkennung verschafft. In solcher Einheit von Negation und Anerken-
nung des Unbekannten/Unbewußten ist die Steinfigur/das Monstrum Rede,
die das Subjekt als „Verlangen nach Bomarzo“ gebiert. Als solcher Sprecher
des „Verlangens nach Bomarzo“, d. h. im Wunsch, zum steinernen Monstrum
zu werden und zugleich im Kopf des Monstrums zu bleiben, der sich als der
Ort einer Rede erwiesen hat, die das Verdrängte es transformierend negiert
wie anerkennt, wird das Subjekt „vorübergehend unsterblich“. Dies im Zeilen-

⁴⁹ Begriffe nach: Roland Barthes, *Die Imagination des Zeichens*, in: R. B., *Literatur oder Ge-
schichte*, Frankfurt, 1962.

⁵⁰ Ebd.

sprung herausgestellte Paradox, mit dem das Gedicht schließt, zielt noch ein-
mal auf die Einheit von Negation und Anerkennung.

Kunert fordert ausdrücklich solch „psychoanalytisches“ Lesen der Bilder
und Figuren Bomarzos:

„[Wir] werden ... erkennen und begreifen, daß die bildnerische Fantastik,
die Fantasmagorie, die weder Wille zur Repräsentanz noch Herrschaftsabsicht
einengt und lenkt, weitaus realistischer ist als angenommen – in einem
psychoanalytischen Sinne.

Wie überwältigend daher die Sichtbarwerdung entfesselter Tagträume, von
der Patina ihres Alterns durch die Jahrhunderte zu vieldeutigen Symbolen
gemacht, die uns etwas mitteilen wollen, während wir staunend und ver-
blüfft vor ihnen stehen: Aus dem Abgrund unserer eigenen Seele eine Bot-
schaft, die jeder dieser steinernen Gäste unaufgefordert für uns persönlich
bereithält.“ (186 f.)

Aus dem „Abgrund der eigenen Seele“ dringt nicht ein Ideal-Ich hervor, zu
dem eine Spiegelbeziehung aufgebaut werden könnte, sondern ein Verdräng-
tes, das schon immer, um hervorzudringen, den Gesetzen der sprachlichen
Transformation, den Techniken der Verschiebung und Verdichtung, überant-
wortet ist. Das Gedicht *Klassisches Experiment*⁵¹ findet für diesen „Abgrund
unserer eigenen Seele“, den Ort der metonymischen und metaphorischen
Umbildungen, das Bild eines lichtlosen, labyrinthischen Gemäuers, das den
Minotaurus – Tiermensch oder Menschtier – birgt, der jeder selbst ist.

Wir können mit Freud⁵² das „Unheimliche“ der Metamorphose, des Ein-
tretens des Ich in Bild oder Stein für den Entfremdungsdiskurs als
Regression in überwundene Entwicklungsstufen deuten, in Entwicklungsstu-
fen, da die Grenze von Subjekt und Objekt nicht sicher war. Darum konnte
für die labilen oder verstörenden Identitätsbildungen in dieser Struktur die
primärnarzißtische, dyadische Beziehungskonstellation zum Modell werden.
Das Unheimliche des Eintretens in Bild oder Stein, von dem Kunert anläß-
lich der Monstren von Bomarzo spricht, liegt nach seiner Selbsterläuterung
auch für den zweiten Typus von Texten offen, in dem Bild oder Stein mit
der Rede eines Anderen, Dritten, konfrontieren. Es ist das Unheimliche der
Wiederkehr des Verdrängten, das mit seiner Sprachordnung in Bild oder Stein
ebenso abgewiesen bleibt wie sich Zugang zum Ich verschafft.

⁵¹ In: *Stilleben*, a.a.O.

⁵² S. Freud, *Das Unheimliche* (Sigmund Freud Studienausgabe Bd. 4).

Wenn sich in dieser anderen Auffassung von Bild-werden bzw. Stein-werden und von dem Vernehmbar-machen der Rede des Bildes bzw. Steins ein neuer Diskurs ankündigt, so können wir ihn, mit Blick auf den Vorgang, den er ins Zentrum stellt, Diskurs der Verdrängung nennen. In ihm ist nicht mehr nach einem dualen Spannungsverhältnis von Real-Ich und Spiegel-Ich im Bild oder Stein gefragt, sondern nach einem Unterdrückungsvorgang am Ich, der sich gleichzeitig mit dem Eintreten in eine sprachliche Ordnung der Transformation des Unterdrückten manifestiert. Am Ich interessiert dann nicht sein arbeitendes Verhältnis zur Welt und die Dialektik der Identitätsbildung, die am Modell der Arbeit gebildet ist, sondern die Dynamik von Bewußtsein und Unbewußtem, die das Ich auf das transformierende Festhalten unterdrückter Wünsche festlegen – was die Instanz eines Dritten als Instanz der Unterdrückung voraussetzt. Das Aus- und Aufarbeiten dieses Unterdrückungsvorgangs im Akt der Ich-Bildung selbst – individualpsychologisch wie gesellschaftlich – scheint in diesem Diskurs (zu dessen literarischen Sprechern neben Kunert insbesondere Christa Wolf, Heiner Müller, Erich Arendt, mit *Abendlicht* auch Stephan Hermlin, von den jüngeren Autoren z. B. Christoph Hein gehören) als Voraussetzung erkannt zu werden, um eine zureichende Auseinandersetzung mit dem erfahrbaren Geschichts- und Gesellschaftsprozess wieder möglich zu machen. Die jahrzehntelange Erfahrung des „realexistierenden Sozialismus“⁵³ hat dem Diskurs der Entfremdung mit seiner Dialektik von Ich und Welt, die am Modell der Arbeit entfaltet wird, offenbar seine wirklichkeitserschließende Kraft für diese Autoren entzogen.

Es liegt nahe, als theoretischen Horizont dieses literarischen Diskurses der Verdrängung psychoanalytische Theorien zu berufen, insbesondere die Lacans, die den ich-konstituierenden Akt der Verdrängung vor allem unter sprachlichem Aspekt interpretieren, ja ihn geradezu mit dem Eintritt in die sprachliche Ordnung gleichsetzen.⁵⁴ Die hier in Frage kommenden Texte

⁵³ Begriff nach: Rudolf Bahro, *Die Alternative. Zur Kritik des real existierenden Sozialismus*, Köln, 1977.

⁵⁴ Als grundlegende Schrift hierzu: Jacques Lacan, *Das Drängen des Buchstabens im Unbewußten oder die Vernunft seit Freud*, in: J. Lacan, *Schriften*, hg. von Norbert Haas, Bd. 2, Olten, 1973. Lacan fragt, wie der Wechsel von totaler Lust und abgründiger Trostlosigkeit des Alleingelassen-Seins in der primären dyadischen Beziehung bewältigt werden kann. Abwesenheit der Bezugsperson verweist das Kind auf ein Begehren, mithin einen fundamentalen Mangel am anderen, der nicht auf das Kind gerichtet ist, sondern auf ein Drittes (Lacan: „Auf den großen Anderen“). Der Dritte, der Mangel, den das Kind nicht erfüllen kann, verweist es auf eine Ordnung, von der die Mutter selbst abhängig ist. Sie wird manifest in der Rede zwischen Mutter und Vater. Die

Kunerts sind aber nicht Adaptionen solcher Theorie, sondern eigenständige Annäherungen an den Komplex der Verdrängung. Wir können allerdings festhalten und haben zu deuten, daß Kunert im weiteren Ausschreiben seines Leitthemas „Eintreten des lebendigen Ich in Bild oder Stein“ am Bild Sprachcharakter herausstellt, Vernehmen, Teilhaben, Unterworfen-werden unter eine Sprache, die fremd, Geheimnis zu sein scheint, die durch Sprach-Gesetze der Transformation mit einem Entzogenen, Unterdrückten konfrontiert, auf das „Verlangen“ gerichtet ist.

So können wir fragen, ob *Abtötungsverfahren* und *Stilleben*, die programmatischen Titel der letzten Gedichtbände Kunerts, nur historisch-soziologisch als Reaktion des Autors auf gesellschaftliche und persönliche Erfahrung zu verstehen sind (Zukunftspessimismus, Problem, in der BRD eine Identität zu finden), oder ob diese Titel, die beide „Tod“ apostrophieren („Stilleben“ als „nature morte“), nicht auch auf Negieren und Anerkennen nach den Transformationsregeln der Verschiebung und Verdichtung zielen. Das Gedicht *Etruskische Nekropole*⁵⁵ eignet sich, diese Überlegung zu vertiefen:

Sprache des Vaters, der Vater als Träger der Sprache, schaltet sich normierend in die primäre, narzißtische – sprachlose – Beziehungskonstellation ein, trennt das Kind von der Mutter, damit kann es in die familiäre Triade eintreten, ein Subjekt werden, das sich von den anderen Subjekten unterscheidet. Das aber ist ein Eintreten in die Welt der Sprache, zugleich als Welt des verbietenden, Identifikation mit dem Mangel der Mutter verbietenden und von ihr trennenden Gesetzes. Die traumatische Erfahrung der Abwendung der Mutter zu einem anderen, zugleich der Begegnung mit dem Vater (nicht real, sondern als Träger der Sprache und des Gesetzes), integriert das Kind im Aneignen der Sprache. Das Kind integriert Sprache und Gesetz, die symbolische Ordnung, aber als Rede des Anderen, nicht des eigenen Begehrens. Subjekt-Bildung als Sprache-Werden konstituiert das Subjekt als eines, durch das die Rede des Anderen hindurchgeht, als eines, das auf die symbolische Ordnung des Anderen verwiesen ist; denn dies ermöglicht, den Wunsch nach Anerkennung, nach Zuwendung der Bezugsperson, zu „verschieben“: durch Unterwerfen der Triebe, die auf Sättigung drängen, unter die symbolische Ordnung, die sie verwandeln in die Sprache des Begehrens, die notwendig immer etwas offenläßt, da alle Befriedigung symbolischer Natur den Mangel immer neu ins Spiel bringt. „Symbol“ ist in dieser Theorie Lacans nicht in der Tradition der deutschen Klassik zu verstehen als Einheit von Idee und Wirklichkeit, von Begriff und Anschauung, sondern als Akt des Verdrängungsprozesses: Verwandlung des negierten ursprünglichen Begehrens in Sprache, seine Unterwerfung unter die Gesetze der Sprache, die dann als „Sprache des Begehrens“ das Verdrängte stets zugleich abwesend präsent hält. Das „Symbol“ ist mithin in dieser Theorie nicht darstellend (abbildend) gefaßt, sondern sprechend.

⁵⁵ In: *Stilleben*, a.a.O. S. 46.

„Hier ist die Haut der Erde
abgeschürft.
Ihr verwittertes Gebein
zutage liegt es seit langen:
sie haben sich hineingezwängt
die Staubgeborenen
mit Meißel Hammer Sinn und Zweck:
so immerwährend selbst zu werden
wie ihr Lebensgrund
auf dem sie wenig Zeit bekamen
für ihr Sein zu sorgen.

Nun lächeln sie
auf Sarkophagen
als hätten sie es gerade noch
geschafft
ein Stückchen Ewigkeit
herauszuschlagen.“ (46)

Als Steinfiguren auf dem Sarkophag haben die einst Lebenden „ein Stückchen Ewigkeit herausgeschlagen“. Die Figuren sprechen wieder nicht ein wahres oder ganzes Ich der einst Lebenden im Sinne einer Spiegelidentifikation aus. Insofern das Leben jedoch dazu verwendet wurde, in die Steinfigur transportiert zu werden, ist diese der Ort der Rede des Anderen, der Rede, die das unterdrückte Leben, die Unterdrückung des Lebens „vertritt“. Nach gleichem Muster entwickelt das Gedicht *Père Lachaise* Verdrängen des Lebendigen – hier des revolutionären Lebens der Pariser Commune – als Transformierung in die symbolische Ordnung des Denkmals.

Figuration des Dichters kann im Umkreis des an den genannten Beispielen sich abzeichnenden Diskurses der Verdrängung nicht mehr Pygmalion sein. Im gleichfalls – wie *Verlangen nach Bomarzo* – programmatisch zum Titel eines Bandes gewählten Gedicht *Unterwegs nach Utopia*⁵⁶ kommt Kunert stattdessen auf das Ikarus-Motiv zurück:

„Vögel: fliegende Tiere
ikarische Züge
mit zerfetztem Gefieder
gebrochenen Schwingen

⁵⁶ Erstveröffentlichung 1977; zitiert nach: *Unruhiger Schlag*, a.a.O

überhaupt augenlos
ein blutiges und panisches
Geflatter
nach Maßgabe der Ornithologen
unterwegs nach Utopia
wo keiner lebend hingelangt
wo nur Sehnsucht
überwintert

Das Gedicht bloß gewahrt
was hinter den Horizonten verschwindet
etwas wie wahres Lieben und Sterben
die zwei Flügel des Lebens
bewegt von letzter Angst
in einer vollkommenen
Endgültigkeit.“ (238)

Die Vögel mit den ikarischen Zügen, von denen die Vogelkundigen wissen, daß sie auf dem Weg nach Utopia sind, erscheinen gebrochen, kurz vor dem Verenden, blind. Sie werden nicht nach Utopia gelangen. Sie erinnern an den Dichter als Langstreckenläufer Ikarus. Auch er wird in blutigem, panischen Geflatter zwischen wirklichem Ich und Ich im Bild (sein „Himmel“) verenden. Lebend gelangt keiner nach Utopia. Der Preis, dorthin zu gelangen, ist offenbar das Leben. Der ikarische Dichter gelangt nicht dorthin, wohl aber das – sein – Gedicht. Es hält Züge von Utopia fest, wahres Lieben und Sterben als Flügel, Lusttrieb und Todestrieb. Das Gedicht „vertritt“ sie in seiner Rede, in der „vollkommenen Endgültigkeit“ seiner Zeichen-Ordnung. Das Gedicht gelangt vermöge seiner Sprachordnung, vermöge der in ihr wirkenden Techniken der Verschiebung und Verdichtung, der metonymischen und metaphorischen Ersetzung, hinter den Horizont, wenn es wie der Traum gelesen wird, nicht als Abbildung von etwas, sondern als Sprachrätsel des Unbewußten. Solcher Sprache hat man sich zu überlassen, um hinter den Horizont zu gelangen, wo Utopia vermutet werden kann oder das Selbst als Minotaurus. Darum gibt es keinen Dichter mehr zu figurieren, sondern nur noch die „vollkommene Endgültigkeit“ des Gedichts, seine Ordnung der Sprache: „Wen kümmerts wer spricht?“⁵⁷

⁵⁷ Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* in: M. F., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt, 1979.

In einem anderen Medium, an einem Bild, das er erläutert, hat Kunert überraschend früh diese Position schon einmal formuliert. Das Wichtigste, so bestimmt er in seinen Erläuterungen zu Hogarths Serie *Fleiß und Faulheit*,⁵⁸ die Lichtenberg einst kommentiert hatte, das Wichtigste im letzten Bild habe Hogarth einem Text anvertraut, auf einem Blatt, das ein Krüppel in der Hand hält, den der Bildrand gleichsam verschlingen will. Das Bild stellt den Sieg, den Triumph des angeblich Guten, des Aufsteigers dar, im Sinne einer Abbildung (Mimesis). Der Text im Bild aber hält fest, was sich nicht abbilden, sondern mittels Verschiebung und Verdichtung nur in den Gesetzen der Sprachordnung fassen läßt: die gespenstische Gegenwart des Verdrängten, hier des Lebens, das der Faule geführt und das ihn in der Ordnung der Fleißigen notwendig an den Galgen gebracht hat. Der Text, den Kunert als das Wichtigste im Bild deutet, kündigt eine „unvollständige und wahre Nachricht“ von diesem Gespenst an. Wieder wird im Bild eine geheimnisvolle fremde, unterdrückte wie bewahrte Rede vernommen. Das Gedicht „Zu Dürers ‚Hieronymus im Gehäuse‘“⁵⁹ wiederholt die Erwartung, daß im Bild, das das Gedicht zum Gegenstand macht, einem Text als Gegenwart eines „vergessenen“ Wortes das Entscheidende anvertraut sei – wieder also dem, was nicht durch die Relation Bild – Abgebildetes bestimmt ist, sondern durch die sprachlichen Gesetze der Zeichenbildung und Verknüpfung. Ähnlich dem Gedicht *Unterwegs nach Utopia I* wird dieser Text im Bild, die Rede, die das Bild birgt, umschrieben als:

„...
Das Unerahnte
Das Wort
das die Zielbetrogenen vergaßen

⁵⁸ Zwischentext zu Hogarth' Folge ‚Fleiß und Faulheit‘, in: *Tagträume*, a.a.O., S. 184–186. Hierzu: Johannes Maassen, *Der Preis der Macht. Zu Günter Kunerts Fortsetzung von Georg Christoph Lichtenbergs ‚Ausführlicher Erläuterung der Kuperstiche Industry an Idleness (Fleiß und Faulheit) von William Hogarth*, in: *Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik*, Bd. 7, 1978.

Einer eigenen Betrachtung wert, wäre Kunerts Bezug zu Hogarth: als Umschlagbild seines Gedichtbandes „Stilleben“ wählte er Hogarths Stich *Analysis of beauty*, der u. a. den Laokoon zeigt, damit aber jene Skulptur, an der Lessing einst die Grenze zwischen Poesie und Malerei errichtet hatte.

⁵⁹ Erstveröffentlichung: *Abtötungsverfahren*, München, 1980; zitiert nach: *Warnung vor Spiegeln, Unterwegs nach Utopia, Abtötungsverfahren. Gedichte*, München, 1982.

das alles in sich birgt
was Geborgenwerden meinte
Gerettetsein im grauen Licht
das durch die Butzenscheiben
endlos strömt.“ (226)

Die Auseinandersetzung mit Kunerts Leitthema „Bild-Werden, Stein-Werden“ und: „eine Rede der Bilder, der Steine Vernehmbar-machen“ führte zuletzt zu einem Motiv, das wir in Heisigs Schaffen von Beginn an finden, wenn auch, zumindest für einen langen Zeitraum, ohne Zweifel in anderer Funktion: das Wesentliche im Bild ist einem Text zuerkannt, der in das Bild hereingenommen ist.

Wir haben dieses Motiv bei Kunert in den Kontext eines Diskurswechsels gestellt. Der „Diskurs der Entfremdung“, in der DDR bis in die siebziger Jahre der gesellschaftlich wie literarisch fraglos grundlegende, beginnt für einige Autoren (neben Günter Kunert z. B. für Christa Wolf, Heiner Müller, Erich Arendt) offenbar an Erschließungskraft einzubüßen, was zu Versuchen führt, sich aus ihm herauszuarbeiten. Mit Blick auf Kunerts Schaffen legte es sich nahe, den neuen Diskurs, der dabei tastend erprobt wird, „Diskurs der Verdrängung“ zu nennen. Konsequenzen muß diese Umorientierung auch für die leitenden ästhetischen Anschauungen – nicht nur, was selbstverständlich ist, des Schaffenden, sondern ebenso des Betrachters – haben. Solange Kunert sein Thema „Bild-Werden, Stein-Werden“ im „Diskurs der Entfremdung“ entfaltet, bleibt die Ästhetik der Widerspiegelung maßgebend. Im Bild, im Stein werden, wie gebrochen, „entfremdet“ auch immer, Widerspiegelungen des Ich erwartet. Der Text insgesamt, der solche Übergänge entwirft, wird als Verarbeitung von subjekt- wie sprachunabhängiger Wirklichkeit in einem reflektierenden Bewußtsein aufgefaßt, als Repräsentation vorsprachlicher Wirklichkeit, die ihn determiniert. Wenn im „Diskurs der Verdrängung“ aber Bild und Stein nicht mehr als Abbild gefaßt werden, sondern als Ort der Rede eines anderen, mithin als Sprache, verliert auch die Ästhetik der Widerspiegelung ihre Erschließungskraft. Sie war und ist in der DDR so absolut etabliert, daß bisher nur Ansätze einer Ablösung erkennbar sind: im Umkreis rezeptions-ästhetischer Fragestellungen (die in der DDR vor allem von Manfred Naumann, Günter K. Lehmann und Dieter Schlenstedt entfaltet und diskutiert werden), da hier nicht primär nach dem Abgebildeten, sondern nach der Sinnproduktion des Aufnehmenden gefragt wird und im Umkreis strukturalistischer Auffassungen (ansatzweise bei Schlenstedt), für die Zeichenordnungen nicht eine vorausgehende Denk- und Wirklichkeitsordnung repräsentieren, sondern nachträglich, als ihren Effekt, erst produzieren. Auf solch eine

Struktur, die Bedeutung erst produziert⁶⁰ (statt eine solche „abzubilden“, zu repräsentieren), weisen Formulierungen, mit denen der Kunsthistoriker Karl Max Kober den „Bildbegriff“ Bernhard Heisigs umschreibt:

„Ich bin mit Heisig einig, wenn er behauptet: Bilder im künstlerischen Sinne sind in erster Linie autonome Gebilde als Resultate geistiger Leistung, deren stoffliches Arsenal der Realität entnommen ist und die wiederum auf Realitätserhellung zielen, die aber einer eigengesetzlichen Logik unterliegen. Zwar kann die Struktur der Bildhaut visuelle Attraktivitäten besitzen. Als entscheidend aber erweisen sich Qualität und Einprägsamkeit der gefundenen Grundformel, die unverwechselbare Figuration und Konfiguration.“⁶¹

Wenig später hält Kober gegen eine primär inhalts- oder stofforientierte Betrachtung fest:

„Alle Wirkungen, die nicht auf der Spezifik des Mediums beruhen, sind Irrtümer“⁶²

Wenn wir in Bildern Heisigs nun jenes Motiv häufig wiederfinden, das bei Kunert Hinwendung zu einem „Diskurs der Verdrängung“ anzeigte, so liegt es nach dessen Bestimmung nahe, zu fragen: ist dies ein Signal für den Betrachter, die Bilder nicht primär auf ein Abgebildetes zu befragen, sondern sie als „Sprache“ aufzufassen? als Artikulation statt als Repräsentation, obwohl die Segmente der Bilder – ihr „stoffliches Arsenal“ – Abbildungen, Zitationen von Wirklichkeitsausschnitten vorstellen, die unabhängig und vor den Bildern anzusetzen sind? Erschließt sich Heisigs bilderisches Schaffen erst angemessen, wenn wir in ihm ein Herausarbeiten aus dem zweigliedrigen Schema von Abbildung und Abgebildetem („imaginärer“ und „realer Ordnung“) erkennen, das einem Verständnis von Signifikation vorarbeitet, nach dem diese – als Differenzierungsakt – Identitäten (Signifikanten und Signifikate) erst nachträglich als ihren Effekt produziert? Diese Grundfrage zu Heisigs Schaffen ist der umfassendere Horizont, in dem nachfolgend nach der

⁶⁰ In der Begrifflichkeit von Roland Barthes: die „symbolische Ordnung“, mit deren Konstitution die Bestimmung eines Gegenstandes im zweigliedrigen Bezug von „realer Ordnung“ und „imaginärer Ordnung“ (Ordnung des Bewußtseins, das die Realität reflektiert) überwunden wird. (R. Barthes, *Die strukturalistische Tätigkeit*, in: *Kursbuch 5*, 1966.) Zur Rezeption des Strukturalismus in der DDR: Manfred Bierwisch, *Strukturalismus*, in: *Kursbuch 5*, 1966.

⁶¹ Karl Max Kober, Bernhard Heisig, VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1981 (darin auch: Auswahlbibliographie zu Heisig und viele Bildtafeln), S. 7.

⁶² Kober, Heisig, a.a.O., S. 7.

Funktion der Texte gefragt wird, die Heisig häufig in seine Bilder hereinnimmt.

Betrachten wir zuerst Bilder zum Thema *Pariser Kommune*, mit dem sich Heisig zwanzig Jahre lang, in den sechziger und siebziger Jahren, auseinandergesetzt hat.



Die Armee stellt Ruhe und Ordnung wieder her ... (1978), Vorlage: Karl Max Kober, Bernhard Heisig, Dresden, 1981, S. 124f.

Beherrschend ist auf der Bildtafel ganz links des Polyptychons „Die Armee stellt Ruhe und Ordnung wieder her ...“ das Sprachband „La Commune à Paris.“ Der Text ist hier ins Bild genommene Unterschrift, Themenangabe. Er ordnet das Bild als Abbildung dem Abgebildeten zu.

Auch in dem frühen Bild *Kommunarden*, noch ein Einzelbild, kein Polyptychon, finden wir schon denselben Text als Themenangabe. Mehr herausgehoben ist dort aber ein zweiter Text: „Vous êtes travailleurs aussi“. Heisigs frühen Gestaltungen des Kommune-Themas ist in der DDR immer wieder vorgeworfen worden, sie lösten das dramatische weltgeschichtliche Ereignis zu sehr in Stimmung auf, Stimmung dann auch noch der Vergeblichkeit (z. B. hinsichtlich der Bilder *Pariser Märztage I* und *Pariser Märztage II*, beide 1960⁶³) Im Bild *Kommunarden* stehen die Kommunar-

⁶³ Abbildungen in: Kober, a.a.O., S. 118. Kunsthistorisch legen diese Bilder auch die Frage nach Bezügen zu Manet nahe, z. B. zu Manets Aquarell *Barrikade* und zu dem Gemälde *Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko*. Zur Geschichte dieser Motivbearbeitung: Gerhard Kaiser, *Bilder des Massakers – Massakrierte Bilder*. Zu einer Ausstellung der ‚Equipo Crinica‘, in: G. Kaiser, *Bilder Lesen*, München, 1981.



Kommunarden (1963), Vorlage: Kober, S. 119.

den dicht zusammen vor einer Straßenschlucht, Entrinnen scheint kaum möglich. Das Spruchband „Vous êtes travailleurs aussi“, ist einerseits Zeugnis ihrer Ohnmacht. Es ist Appell an die Soldaten der Gegenseite, sich mit ihnen als Arbeiter zu solidarisieren. Andererseits zeigt dies Spruchband auch die historische Konstellation an. Die Kommunarden werden von ihresgleichen niedergemacht, die darin gegen ihre eigenen Interessen und Bedürfnisse handeln. So ist dieser Text mehr als nur Themenangabe. Er formuliert die entscheidende Problemstellung des Bildes. In späteren Bildern ist nicht mehr die gespannte, auch niederdrückende Erwartung des Schlußkampfes in den Straßenschluchten von Paris, sondern dieser selbst auf dem Friedhof Père Lachaise in explodierender Dynamik gestaltet (*Pariser Kommune*, 1964, s. Abb. und *Pariser Kommune*, 1965/66⁶⁴). Auch in diesen Kampfbildern hat das Textband

⁶⁴ Abb. in: Kober, S. 120.

noch dieselbe Funktion. Es formuliert die entscheidende Problemstellung des Bildes, das aber heißt, der Text steht weiterhin im Dienst, dem Bild einen ihm vorgängigen Sinn, die ihm vorgängige Idee, zuzuordnen. Die Texte in den Bildern erschließen sich so im Umkreis einer Widerspiegelungsästhetik.

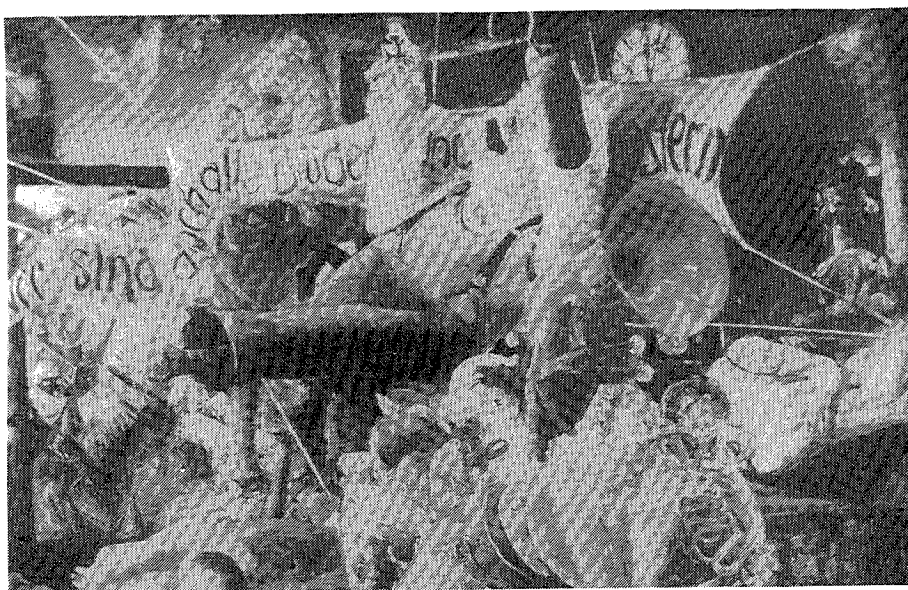
In späteren Fassungen des Kommune-Themas, dem schon genannten Polyptychon *Die Armee stellt Ruhe und Ordnung wieder her ...* und dem Triptychon *Pariser Kommune* von 1979⁶⁵ ist auf der Tafel des Kampfbildes der Text wieder herausgenommen, ein Text mithin nur noch auf der



*Pariser Kommune (1964),
Vorlage: Kober, S. 121.*

ersten Tafel als Themenangabe bewahrt. Dies aber zeigt nicht an, daß Heisig nun nicht mehr Texte in seine Bilder hereinnehmen würde. Vielmehr gibt Heisig solchen Texten inzwischen eine andere Funktion. In dem Bild *Beharrlichkeit des Vergessens* ist neben dem Kriegskrüppel das Textband „Wir sind

⁶⁵ Abb. ebd. S. 126 f.



Beharrlichkeit des Vergessens (1977), Vorlage: Kober, S. 97.

doch alle Brüder und Schwestern“ beherrschendes, das Vielfältige zugleich integrierendes Bildelement. Der Text formuliert hier nicht mehr Thema oder Problemstellung des Bildes, die als dem Bild vorgängig anzusetzen wären und die das Bild mehr oder weniger prägnant gestalten würde, der Text ist vielmehr Formel, von der aus ein Bildsinn erst produziert zu werden vermag. Der Text im Bild fungiert damit als rezeptionsästhetischer Appell, wobei wesentlich ist, daß er nicht auf einen eindeutigen Bildsinn zielt, sondern mehrere Möglichkeiten eröffnet, das Bild zu lesen.

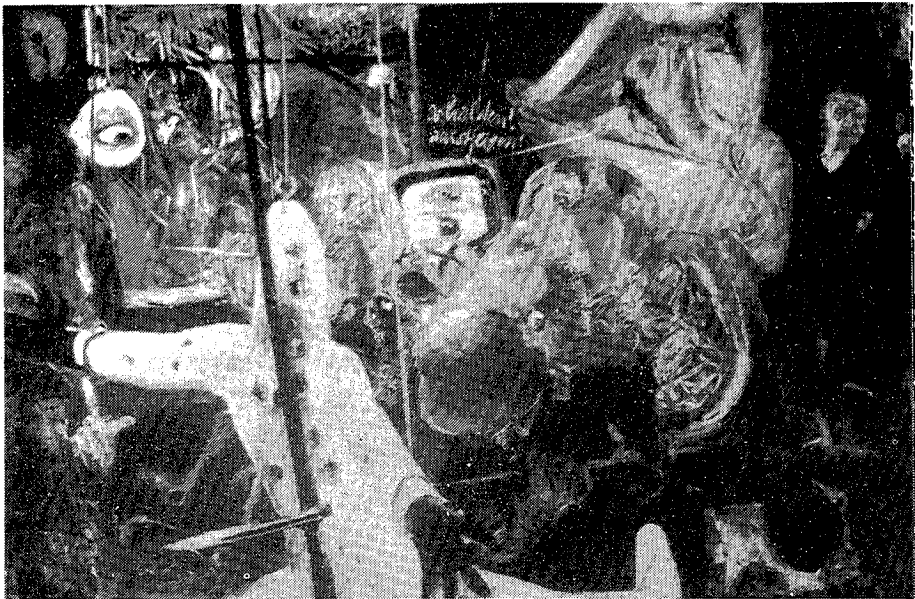
Das Spruchband kann einmal als Einspruch gegen die anderen Bildsegmente gedeutet werden. Gegen die Bilder von Krieg und Liebe, von Gewalt und Lust, gegen die Andeutung der Welt als Tollhaus (im Narren, der ein Blasinstrument spielt) wie einer weltgeschichtlichen Endzeit (die Uhr zeigt fünf Minuten nach zwölf) beruft das Spruchband – als das „beharrlich Vergessene“ – die Idee einer humanen Gesellschaft, die sich seit dem 18. Jahrhundert am Ideal kleinfamiliärer Liebesgemeinschaft orientiert. Das Spruchband ist dann das Ideal, das einer ihm nicht genügenden Wirklichkeit, die die Bildsegmente berufen, entgegengehalten wird. Das Spruchband kann aber auch als denunziatorisch zitierte Entschuldigungs- und Beruhi-

gungsformel aufgefaßt werden. Die in den Bildsegmenten angesprochene Wirklichkeit wird dann anerkannt als eine, die sich in und aus jedem latent entfalten kann, wie keiner die gezeigte Entfesselung von Todes- und Lusttrieb auch als eigenen Wunsch ganz von sich weisen kann. Das Spruchband kann aber auch als Formel der Abstraktion gedeutet werden, was gegenüber „Entschuldigung“ und „Beruhigung“ eine gesteigerte Art des Vergessens wäre. Als solche Formel drückt sie das Verlangen aus, in eine Gesellschaft von Brüdern und Schwestern, d. h. in eine humane Gesellschaft aufgenommen zu werden, im Vernachlässigen, im Absehen von dem, was von solcher Gemeinschaft unterscheiden könnte, d. h. im Absehen von den ins Bild gesetzten Anteilen des Ich, seinen Aggressions- und Lust-Trieben, die als nicht Durchgearbeitete subkutan ständig gegenwärtig bleiben. Und das Spruchband kann als Formel distanzierender Parteinahme gedeutet werden, wobei dem Text ein bestimmter politischer Raum und eine bestimmte geschichtliche Zeit zuzuordnen sind. Dann gewinnt das „Vergessen“ „Beharrlichkeit“ durch Ersatzbildung. Unterhalb des Spruchbandes wird, vom Kriegskrüppel fast völlig verdeckt, eine Fahne mit Nazi-Emblem angedeutet. Das Spruchband ist, hierauf bezogen, Formel, die den nicht durchgearbeiteten Faschismus verdeckt. Die Anfangsbuchstaben des Wortes „Schwestern“ sind vom Krüppel gleichfalls verdeckt und zwar in einer Weise, daß das Wort, für sich genommen, auch als „gestern“ gelesen werden kann. Das Spruchband, das alle Aufmerksamkeit auf sich zieht, sich so über das Nazi-Emblem drängt, ist damit auch das Spruchband der ewig Gestrigen. Die sind, folgt man der offiziellen Gesellschaftstheorie in der DDR, nur in Westdeutschland zu finden bzw. dort noch wortstark. Und das Wort von den „Brüdern und Schwestern“ ist ja auch im politischen Gebrauch Westdeutschlands beheimatet (als Formel, mit der – vereinnahmend oder herablassend – der Deutschen in der DDR gedacht wird). Die Bildsegmente würden bei so interpretiertem Spruchband auf einen in Westdeutschland nur verdeckten, da nicht durchgearbeitet, weiter latenten Faschismus weisen. Solch eindeutige Interpretation, so erwünscht sie sein mag, kann jedoch in der kulturellen Öffentlichkeit der DDR 1977 gar nicht mehr vorausgesetzt werden, da in der Zwischenzeit Autoren wie Christa Wolf oder Heiner Müller nachdrücklich darauf hingewiesen haben, daß auch in der DDR das Thema „Faschismus“ bisher nur beschränkt durchgearbeitet worden ist.

Der Text im Bild erwies sich als weittragende Einsatzstelle der Interpretation, als rezeptionsästhetischer Appell, der verschiedene, konkurrierende Lektüren des Bildes ermöglicht. Die Relation von Bild und Abgebildetem ist dabei gegenüber gewohnter Vorstellung umzukehren. Der Text formuliert

nicht die Idee, die als dem Bild vorgängig anzusetzen ist, der Text ist vielmehr Ausgangspunkt verschieden möglicher Ordnung der Bildsegmente, die die „Bildidee“, den Bildsinn als ihren Effekt produziert.

In dieser Funktion, als rezeptionsästhetischer Appell, ist der Übergang zu einer grundlegend anderen Funktion zu erkennen, die Texte in Bildern Heisigs gewinnen können. Beispielhaft ist diese neue Funktion im Bild *Der Zauberlehrling* von 1978/79 verwirklicht.



Der Zauberlehrling (1978/79), Vorlage: Kober, S. 139.

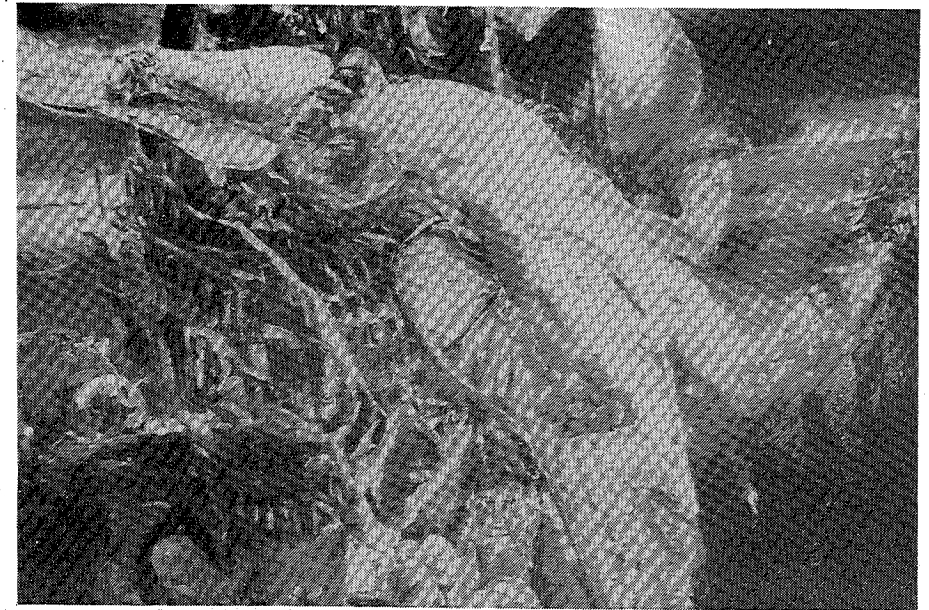
Das Bild ist in Motiven und deren Zuordnung eng mit dem Bild *Das Atelier* von 1979⁶⁶ verwandt. Der Zauberlehrling ist so der Maler auf dem Bild (zugleich ein Selbstportrait Heisigs), der von Figuren und Figurationen des von ihm Geschaffenen, also seiner Bilder, heimgesucht wird.

Verbleiben wir in der Relation Bild – Abgebildetes, so ist der Text „anhalten! aussteigen!“ als eine Art Sprechblase zu deuten, die den inneren Ausruf, den Hilferuf des Malers festhält angesichts einer chaotischen Bilderflut, die offenbar Bewußtsein wie Unbewußtes in ihm aufsteigen lassen. Heisig zitiert

⁶⁶ Abb. ebd. S. 138.

dabei seine Bilder: aus dem Kommune-Umkreis, aus dem Umkreis *Beharrlichkeit des Vergessens* und Portraits seiner Mutter. Der Maler im Bild ist so ausdrücklich zum Selbstportrait erhoben, zugleich gibt das Bild ein Portrait von dessen Innern.

Der Text „anhalten! aussteigen!“ weist aber über die Relation Bild – Abgebildetes hinaus. Er ist ihr gegenüber ein Drittes. Er formuliert die Struktur des Bildes im paradoxen Sinne des Strukturalismus: das Post-Scriptum, das die Form erzeugt, der vom Bild gefolgt wird. Denn das Bild ist selbst nichts anderes als das Anhalten der Flut der Gesichte, das diese erst feststellbar, differenzierbar macht. Die einzelnen Elemente werden im Anhalten der Bilderflut kenntlich: wenn sie als Zitate aus einem Paradigma ausdifferenziert werden. Das macht sie zu Zeichen. Die Puppe z. B. wiederholt die Figur des Krüppels aus *Beharrlichkeit des Vergessens*, ebenso Ikarus-Gestaltungen Heisigs, z. B. *Ikarus* (1975)⁶⁷ oder *Der Tod des Ikarus*. Ebenso wiederholt



Der Tod des Ikarus (1979), Vorlage: Kober, S. 105.

⁶⁷ Abb. ebd. S. 100.

die Puppe aber auch die Sieger-Figuration und das Denkmal der Gefallenen im Bild *Die Armee stellt Ruhe und Ordnung wieder her ...* Aus dieser Figurengruppe als dem Paradigma ist die Puppe im Bild *Der Zauberlehrling* auszu-differenzieren.

Analog ist der Soldat mit dem Bajonett differenzierend auf die Bildformel von *Preußisches Museum* (1975/76)⁶⁸ und *Preußischer Soldatentanz*⁶⁹ zu beziehen. Die Figur des Narren und die Fernsehthematik wiederum sind aus dem Umkreis des Bildes *Beharrlichkeit des Vergessens* entwickelt.

Das „anhalten!“ macht die Bildelemente aber nicht nur kenntlich – im Ausdifferenzieren aus den zugehörigen Paradigmata –, sondern bringt sie auch in eine Konfiguration, die Sinn produziert, d. i. die syntagmatische Ordnung der gewonnenen Zeichen. So finden wir im Bildvordergrund einen Soldaten, der mit seinem Bajonett die aufgehängte Kleiderpuppe durchstößt. Aggressivem Impuls ist damit Raum gegeben. Das Durchbohren der Puppe kann aber auch Stellvertretung, Ersatzhandlung für das Eindringen in die Frauengestalt sein, die gegenüber – ohne Kopf – auf einer Leinwand erscheint, zugleich jedoch vor dieser sich befindet und ihren Rock hebt. Die Stellung dieser Frau läßt fragen, ob die bedrängende Bilderflut ihrem Schoß entspringt, so daß die Bilder auch Transformationen sexueller Phantasien (Wünsche) wären. In der Gestalt der Mutter sind dann gleichfalls mehrere divergierende Aspekte vereinigt („verdichtet“). Sie kann als Instanz der Unterdrückung des Begehrens berufen sein, die die Bilder erst aggressiv werden läßt (die Mutter als Ursprung der Bilder), zugleich kann sie als Hilfe gedeutet werden, die vor der beängstigenden Sexualität der Frau angerufen wird (die Mutter als Rettungsinstanz vor den Bildern) und sie kann dabei auch noch als Unterbrechung des Bilderstroms berufen sein, der z. B. beim Soldaten die Aggression gegen die Puppe als Ersatzhandlung erst hervorbringt (die Mutter als Verwandlung der Bilder).

Das „anhalten!“ ist das Bild: als Entwickeln von Bildelementen (Zeichen) aus Paradigmata, zugleich – in der durch Anhalten geschaffenen Konfiguration – als Verknüpfen der Bildelemente zu einem Syntagma. Das aber ist nichts anderes als das Bilden einer Sprache und dies kann mit „aussteigen!“ gleichgesetzt werden. Die durch Ausdifferenzieren gewonnenen und durch Verknüpfen in eine Ordnung gebrachten Zeichen strukturieren die Bilderflut, so daß Abstandnahme möglich ist, statt ihr ohnmächtig ausgeliefert zu sein. Der Maler im Bild macht dies durch seine Zwischenstellung manifest. Er malt

⁶⁸ Abb. ebd. S. 108.

⁶⁹ Abb. ebd. S. 111.

an einem Bild (das Bild gehört dem Umkreis von Heisigs Thema *Festung Breslau*⁷⁰ an); der Maler blickt aber nicht auf dieses Bild, sondern auf die Bilderflut, die offenbar in seinem Innern aufsteigt. Hier kann kein Ursache-Wirkungsverhältnis zwischen Bilderflut und Akt des Malens festgelegt, muß vielmehr Simultaneität angenommen werden. Das Malen treibt die beängstigende Bilderflut hervor, gleichzeitig ist es die Transformation dieser Gesichte. Das Bild hält sie an und steigt aus ihrer bedrängenden Wirklichkeit durch Strukturierung nach den Gesetzen der Sprachbildung aus. Der Text im Bild, „anhalten! aussteigen!“ formuliert die Struktur des Bildes, die *Symbolische Ordnung*,⁷¹ der es folgt. Als Formulierung der Struktur weist der Text im Bild nicht von diesem auf ein anderes (etwa auf ein Abgebildetes), sondern nur auf sich, auf das, was das Bild ist: anhalten, aussteigen als Feststellen und Verknüpfen von Zeichen, also Sprache. Das Bild insgesamt ist nach dem Prinzip organisiert, das der Text im Bild vorstellt und formuliert: nach dem Prinzip der Sprachbildung als anhalten und aussteigen aus einer überwältigenden Reizflut.

An dem scheinbar nebensächlichen Motiv, daß Heisig gerne Texte in seine Bilder hereinnimmt, konnte eine Entwicklung aufgezeigt werden, die vielleicht Heisigs bildnerisches Schaffen wesentlich charakterisiert: daß seine Bilder immer weniger als Abbilder aufzufassen sind, vielmehr zunehmend Sprachcharakter annehmen, Rebus vorstellen und zwar in einem zeichentheoretisch engen, nicht jenem vagen metaphorischen Sinn, wonach alles Malen Vollzug einer Art Sprache sei, jeder Künstler seine spezifische „Handschrift“ habe. Die These, Heisigs Bilder nehmen ausdrücklichen Sprachcharakter an, besagt, sein Malen ist semiotisch organisiert, die Referenz der Bilder zu einer Wirklichkeit außerhalb ihrer tritt zurück gegenüber einem Interesse an Prozessen der Zeichenbildung und Verknüpfung, die aber nicht um ihrer selbst willen zum Thema werden, sondern als Methoden der Bewältigung von Wirklichkeit. Das Stoffliche, ins Bild hereingenommene außerbildliche Wirklichkeit, ist dabei nicht bedeutungslos, austauschbar oder unerheblich. Es fordert gerade die Sprachbildung wie es umgekehrt durch diese sich erst konstituiert.

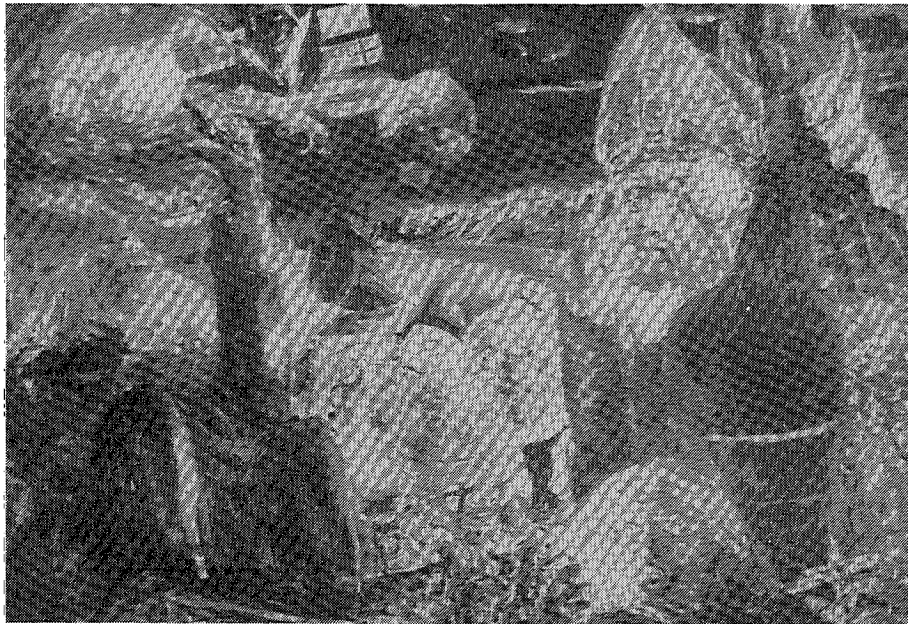
⁷⁰ Z. B.: *Die Festung*, 1979, Abb. in: Kober, S. 132 f.; *Die Festung*, 1980, Abb. in: *Zeitvergleich. Malerei und Grafik aus der DDR* (Ausstellungskatalog), hg. von Axel Hecht und Hanne Reinecke, Hamburg o. J. (1982), S. 108 f.; *Festung Breslau – Die Stadt und ihre Mörder*, 1969, Abb. in: Kober, S. 134.

⁷¹ R. Barthes, *Die strukturalistische Tätigkeit*, a.a.O.

Nachfolgend werden Aspekte von Heisigs Malen erörtert, die die These erhärten können, Heisigs Bilder nähmen fortschreitend ausdrücklichen Sprachcharakter an. Weiter wird gefragt, ob sich Heisigs Werk in besonderer Weise erschließt, wenn Prozesse der Zeichenbildung und Verknüpfung als ihr organisierendes Thema angenommen werden.

Ein Indiz dafür, daß Heisig Prozesse der Zeichenbildung selbst zum Thema seines Malens macht, ist die Tendenz seiner Bilder oder doch einzelner Bildelemente zum Vexierbildhaften.

Auf dem Bild *Ikarus, Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit* zeigt sich erst nach bewußter Tätigkeit des Unterscheidens links eine sitzende Gestalt (Galilei), in der Mitte der Kopf einer Figur mit Stahlhelm. Die Kenntnis dieses Bildes vermag dann den Blick so zu führen, daß auf dem Bild



Ikarus, Schwierigkeiten beim Suchen nach Wahrheit (1973), Vorlage: Kober, S. 102.

Der Tod des Ikarus links unten wieder die sitzende Gestalt des Galilei ausdifferenziert werden kann. In gleicher Weise kontruiert sich auf dem Bild *Beharrlichkeit des Vergessens* erst dem differenzierenden Blick im Vordergrund rechts die Gestalt eines Narren, der ein Blasinstrument bedient (die Ge-

stalt kehrt, gleichfalls vexierbildhaft in das Bild integriert, im Bild *Der Zauberlehrling* wieder). Weiter kann auf dem Bild *Beharrlichkeit des Vergessens* die Figur links oben nur schwer festgelegt werden: ein Flugzeug oder ein Engel? Ebenso erkennt erst der auf Unterscheidung bedachte Blick rechts unten Gesichter hinter Gittern. Kaum mehr in bestimmte Gestalten aufzulösende Figurationen finden wir in den schon erwähnten Bildern *Preußisches Museum* von 1975/77⁷² und *Preußischer Soldatentanz* von 1978/79⁷³.

Die Behandlung von Bildelementen als eine Art Vexierbild sensibilisiert für Distinktion. Das einzelne Element hebt sich durch kleine Unterschiede aus dem Umfeld. In der Differenzierung von anderen Elementen, die der Betrachter mit eigener Anstrengung zu leisten hat, wird der Prozeß manifest, der ein Zeichen entstehen läßt.

Ein weiteres Indiz für Heisigs Malen als ausdrückliche Auseinandersetzung mit dem Prozeß der Zeichenbildung ist die Tendenz der Bilder zur Montage.

Das Bild *Beharrlichkeit des Vergessens* stellt Elemente aus unterschiedlichen Bezugssystemen zusammen: Filmrollen (Medienthema, später in einem eigenen Bildkomplex aufgegriffen), ein Bild von Dix (Kriegsthema), Liebespaare, ein Narr (auf den Zirkus oder den höfischen Bereich verweisend, zugleich auf die barocke Allegorie von der Welt als Narrenhaus), bildlich genommene Redewendungen („es ist fünf Minuten vor bzw. nach Zwölf“). Diese Elemente haben von sich aus keinen in die Augen springenden gemeinsamen Nenner, das Spruchband mit seinem impliziten Appell an formale Gleichheit erlaubt, sie ohne Begründungszusammenhang nebeneinander zu stellen. Erst die nachträgliche Festlegung bestimmter Konfigurationen produziert Sinn. So kann das Bild z. B. als horizontale Verkettung von Zeichen gelesen werden. Das Fernsehbild links ist dann zum stehenden Liebespaar rechts in Beziehung zu setzen, Dix' Kriegsbild links zum dargestellten Mord rechts usw. Im Bild kann aber auch eine diagonale Verkettung von Zeichen gelesen werden. Die Gestalten hinter Gittern rechts unten sind dann zu dem Engel bzw. der Flugmaschine rechts oben in Beziehung zu setzen, der Narr rechts unten zu dem Mann mit den Händen vor dem Gesicht links oben, der Armstumpf zur Hand mit dem eisernen Kreuz. Solche Leserichtungen sind vielfältig. Nicht ein vorgängiger Sinn ist im Bild dargestellt, vielmehr wird durch verschieden mögliche Konfiguration Sinn produziert. Heisig macht damit den Prozeß der Verknüpfung von Zeichen zu einem Syntagma manifest.

⁷² Abb. in: Kober, S. 108.

⁷³ Abb. ebd. S. 111.

Die Tendenz zum Vexierbild und zur Montage unterstreichen den Sprachcharakter der Bilder Heisigs. Sein semiotisch organisiertes Malen verweist den Interpreten darauf, die beiden Grundoperationen der Zeichenbildung am jeweiligen Bild nachzuvollziehen, d. h. nach der Verteilung jedes Zeichens auf der paradigmatischen wie der syntagmatischen Achse zu fragen.⁷⁴ Es ist dies

1. die Frage nach den je spezifischen Bildelementen Heisigs, die im Ausdifferenzieren aus ihrem jeweiligen Paradigma zu Zeichen gebildet werden,
2. die Frage nach je spezifischen „Bildformeln“ und Konfigurationen Heisigs, die den Spielraum der Verknüpfung der Zeichen zu einem Syntagma festlegen.

Ausdifferenzieren von Zeichen und deren Aufladen mit Bedeutung durch Rückbinden wie Abheben von der Klasse, der das Zeichen jeweils zuzuordnen ist, leistet Heisig vor allem durch eine umfängliche Verpflichtung seines Malens an das Zitat. Heisig zitiert z. B. häufig Brueghel (in den Ikarus-Bildern) oder Delacroix, Goya, Manet, Dix (in den Kommune-Bildern), umfänglich zitiert er ständig eigene Bilder. Durch die fortwährende Zitatanspielung bzw. die unablässige Wiederholung eines Bildelements in immer neuen Kontexten wird in den Bildelementen Bedeutung aufgeschichtet. Eine Figur, Situation, Konfiguration verdichtet vielfältige andere Figuren, Situationen, Konfigurationen, die in divergierenden Assoziationsketten stehen. Literarisch entspricht diesem Prozeß der Verdichtung die Metaphernbildung.

Über solch forcierte Metaphernbildung als Kennzeichen von Heisigs Malen hinaus wäre unter der Frage nach dem paradigmatischen Aspekt von Heisigs Zeichenbildung auch die Bedeutung der Allegorie für Heisigs Schaffen zu erörtern. Immer wieder mündet Heisigs Vorliebe, „anzuhalten“, Bewegungen zum „Denkmal“ erstarren zu lassen, in die Figur der Allegorie (das Bild *Denkmal am Morgen* (1978)⁷⁵ zitiert den Kampf der Kommunarden, den wir von anderen Bildern kennen, jetzt aber zum Denkmal erstarrt).

Das Spiel der Verknüpfung von Zeichen zum je aktuellen Text stellt Heisig durch ein Suchen nach Bildformeln und Konfigurationen heraus, die verschiedene Verkettungen der Zeichen und damit Ordnungsgefüge zulassen.

⁷⁴ Entsprechend Roman Jakobsons Zweiachsen-Theorie der Sprache. Hierzu: R. Jakobson, *Zwei Seiten der Sprache und zwei Typen aphasischer Störungen*, in: R. J., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, München, 1974; Elmar Holenstein, *Die zwei Achsen der Sprache und ihre Grundlagen*, in: E. H., *Linguistik, Semiotik, Hermeneutik*, Frankfurt, 1976.

⁷⁵ Abb. in: Kober, S. 112.

So hält sich das Bild als eine Verkettung mobiler Elemente bewußt. Die Möglichkeit, verschiedene Leserichtungen zu verfolgen (im Bild *Beharrlichkeit des Vergessens* z. B. ein vertikales, horizontales und diagonales Lesen), setzt dabei Verdichtung in den einzelnen Bildelementen wesentlich voraus. So variieren z. B. viele Bilder Heisigs eine Grundform: eine Gestalt mit ausgestreckten Armen. Wir finden diese Gestalt liegend oder schwebend in den Bildern *Beharrlichkeit des Vergessens*, *Ikarus* (1975),⁷⁶ *Der kleine Katastrophenfilm* (1977/78),⁷⁷ *Der Tod des Ikarus*. Vertikal, mit dem Kopf nach oben oder unten, finden wir diese Gestalt in den Bildern *Preussisches Museum* (1975/77),⁷⁸ *Preussischer Soldatentanz* (1978/79),⁷⁹ *Der Zauberlehrling* (1978/79). In gleicher Haltung, im Gesamtbild jedoch zweimal, finden wir die Gestalt in den Bildern *Pariser Kommune* (1976/80),⁸⁰ *Die Armee stellt Ruhe und Ordnung wieder her ...* und *Die Festung* (1979).⁸¹ Diese Gestalt mit ausgestreckten Armen kann also einen Scheiternden nach hohem Aufschwung vorstellen (Ikarus) wie einen Unbelehrbaren, Hilflosen (Kriegskrüppel), einen Täter (*Preussisches Museum*) wie Opfer (*Die Festung*), Sieg und Niederlage (Kommune-Bilder); sie ist zugleich, was in anderen Bildern herausgestellt wird, Zitat der Christus-Gestalt, also Figuration des Erlösers. Die Vereinigung verschiedener Assoziationsketten aber besagt, daß das Bildelement keine feste Bedeutung hat, sondern Bedeutung erst in den verschiedenen Möglichkeiten der Zuordnung der Zeichen gewinnt. (Als Analogie in der Literatur könnte an Trakls Handhaben literarischer Zeichen gedacht werden.⁸² Die Verdichtung in den Bildelementen erlaubt gleichzeitig das Verschieben der Bedeutung in der jeweiligen syntagmatischen Verknüpfung. Im ausgestreckten, stürzenden Ikarus ist nicht nur ein Gescheiterter berufen, sondern zugleich ein anderer, z. B. der Erlöser oder ein gleichzeitiges Festhalten an der Pose des Siegers. Ebenso vermag das Denkmal der Gefallenen aus dem Kommune-Polyptychon zugleich Christus oder den Himmelsstürmer Ikarus zu vertreten. Literarisch arbeitet solches Verschieben der Bedeutung im Prozeß der Reihenbildung mit der Figur der Metonymie.

⁷⁶ Abb. ebd. S. 100.

⁷⁷ Abb. ebd. S. 101.

⁷⁸ Abb. ebd. S. 108.

⁷⁹ Abb. ebd. S. 111.

⁸⁰ Abb. ebd. S. 128.

⁸¹ Abb. ebd. S. 132 f.

⁸² Hierzu: Wolfgang Preisendanz, *Auflösung und Verdinglichung in den Gedichten Georg Trakls*, in: *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, hg. von W. Iser, München, 1966.

Über solche herausgestellte Verknüpfbarkeit der Bild-Zeichen zu verschiedenen Ordnungen hinaus wäre unter der Frage nach dem syntagmatischen Aspekt von Heisigs Zeichenbildung auch auf die Neigung Heisigs einzugehen, mehrteilige Bilder (Polyptycha) zu schaffen. Mißverständnisse, Vorwürfe gegen Heisig in der DDR gründen nicht zuletzt darin, daß diese mehrteiligen Bilder immer nur in einer Richtung gelesen werden: als Bilder, die eine Entwicklung darstellen. Da aber jedes der Teilbilder solch eines Polyptychons schon für sich verschieden gerichtete Lesbarkeiten eröffnet, muß dies notwendig auch für die Beziehung der einzelnen Bilder im Gesamtbild gelten. So ist im Polyptychon „Die Armee stellt Ruhe und Ordnung wieder her ...“ in der Siegerpose der Kommunarden – verschoben – zugleich auch anderes gegenwärtig (bzw. gegenwärtig zu halten): die Haltung der nackten Frau, die als Lustversprechen offenbar der Reaktion Triebkraft gibt wie das Denkmal der Gefallenen. Umgekehrt ist aber auch das Denkmal der Gefallenen nur eine Verschiebung der Siegerhaltung der Kommunarden, ebenso aber auch der Christusfigur und damit möglicher Beginn einer quietistischen Mythisierung. Im eröffneten Spielraum der Verknüpfung von Zeichen sind die Bilder Heisigs nicht auf ein schlechthin Gemeintes gespannt, sondern auf eine Kette von Verweisungen.

Wenn die These aufrecht erhalten werden kann, daß Heisigs Bilder zunehmend Sprachcharakter annehmen, daß Heisigs Malen semiotisch organisiert ist, erstet in den Bildern Heisigs überraschend ein Gegengewicht (nicht notwendig ein Widerruf) zu dem Ausspruch der Cassandra-Figur Christa Wolfs:

Das Letzte wird ein Bild sein, kein Wort. Vor den Bildern sterben die Wörter.⁸³

Wohl mögen die Wörter vor den Bildern (zeitlich: vor diesen und räumlich: angesichts dieser) sterben, aber dennoch, so halten Heisigs Bilder dagegen, dennoch bleiben Wörter; denn die Bilder sind Sprache.

⁸³ Christa Wolf, *Kassandra*. Erzählung, Darmstadt, 1983, S. 26.

Rolf Günter Renner

Gemalte und geschriebene Landschaften. Zu einer Beziehung zwischen Malerei und Literatur in der DDR

Wer mit Blick auf die bürgerliche Literatur nach der besonderen Beziehung zwischen Malerei und Literatur fragt, ist es gewohnt, die Darstellung von Landschaft in beiden Künsten als einen entscheidenden Berührungspunkt anzusehen. Gemalte und geschriebene Landschaften werden nicht nur zum Indiz eines besonderen Naturgefühls, sie sind auch Gradmesser für Fortschritt und Defizit im Vermögen der künstlerischen Verwandlung von Wirklichkeit. Was in der bürgerlichen Literaturtradition namentlich des 18. und 19. Jahrhunderts eine konstante Entwicklungslinie ausbildet und in der modernen deutschsprachigen Literatur der sogenannten Neuen Innerlichkeit wieder an Bedeutung gewinnt, vermißt man zunächst in Literatur und Malerei der DDR. Auf den ersten Blick spricht einiges dafür, daß dort die Darstellung der Beziehung von Mensch und Natur, die dem Abbilden von Landschaften zugrundeliegt, eher einem ideologischen Raster denn einer genuinen Erfahrung entspringt: im Einzelfall läßt sich dies in unterschiedlicher Weise für die Etappen der kulturellen Entwicklung und der Kulturpolitik in der DDR belegen. Dagegen sind in der bürgerlichen Literatur der Moderne übersteigerte narzißtische Subjektivität und Naturerfahrung zumeist untrennbar miteinander verbunden. Thomas Bernhard, vor allem aber die letzten Texte von Peter Handke geben hierfür die herausragenden Beispiele.¹

¹ Über die Lyrikdiskussion in „NDL“ und im „Forum“ berichtet Haupt, Jürgen: *Natur und Lyrik. Naturbeziehungen im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1983, S. 202/3. Zu Thomas Bernhard vgl. insbesondere die Darstellung von Stadt und Land in „Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft“, Frankfurt 1983 (= bs 788), bes. S. 87, es handelt sich um ein Thema, das bereits „Das Kalkwerk“ und „Ja“ durchzieht. Bei Handke folgt auf die frühere Thematisierung von Natur, etwa im „Kurzen Brief zum langen Abschied“ eine konsequente Funktionalisierung der Naturbilder zur Darstellung ästhetischer Fragestellungen in der „Tetralogie“; die „Lehre der Sainte-Victoire“ bezieht sich dabei explizit auf die gemalten Landschaften Cézannes. Vgl. dazu P. H., *Der kurze Brief zum langen Abschied*, Frankfurt 1976 (= st 172) S. 50/1 und P. H., *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt 1980, S. 109, 114.