

WIRKENDES WORT

Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre

55. Jahrgang 2005

Herausgegeben

von

Lothar Bluhm und Heinz Rölleke

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

zu IV. 51

Eine ausführliche Untersuchung zur Wahrnehmung der Stadt bei Böll steht noch aus. Sie würde neue Aspekte zu Tage fördern: vor allem vor dem Hintergrund von Bölls Realitätsverständnis⁶⁵ – möglicherweise im Vergleich mit anderen zeitgenössischen Nachkriegsromanen beispielsweise von Koeppen, Grass, Lenz oder Walser – und mit Blick auf die Modernität der Erzählweise(n) Bölls.⁶⁶

65 Vgl. zusammenfassend Hummel (Anm. 9) S. 218-221.

66 Solche Studien könnten sich orientieren an den seit Beginn der 1990er-Jahre publizierten Forschungen zur Literatur der Jahrhundertwende und der Neuen Sachlichkeit, z.B. Hauser (Anm. 47); *Großstadt als Text*, hrsg. von Manfred Smuda. München 1992, Becker (Anm. 31) sowie Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933). Köln, Weimar, Berlin 2000. Bes. Kap. II.

Zwischen den Welten

Wolf Biermanns multimediale Autorschaft*

Von Kerstin Stüssel

Dieser Beitrag will die Autorschaft Wolf Biermanns über den Zusammenhang von Räumlichkeit und Medialität erschließen. Medien, d.h. institutionalisierte Speicher- und Übertragungstechniken sprachlicher und nicht-sprachlicher, akustischer und visueller Zeichensysteme definieren Räume, sie setzen Grenzen und *überschreiten* sie. Sie stehen quer zu den modernen Staatsgewalten; auch wenn territorialstaatliche Verwaltungen Medien zu initiieren, zu nutzen und zu kontrollieren suchen, entziehen sich diese tendenziell solchem Unterfangen.¹ Für Wolf Biermanns Werkbiographie ist dieser Zusammenhang konstitutiv und zugleich bislang kaum untersucht.

Die bisherigen Schwerpunkte bei der Analyse und Beurteilung von Biermanns Autorschaft lagen auf der politisch-inhaltlichen Ebene: Dabei befindet sich der Liedermacher, Lyriker und Publizist Wolf Biermann von Anfang an zwischen den – ideologischen – Welten: Als linker Kritiker des real existierenden Sozialismus in der literarischen Tradition von Heinrich Heine und Bertolt Brecht, aber auch von Friedrich Hölderlin, in Anschluß an Carl Michael Bellmann, Pierre Jean de Béranger, Francois Villon und an internationale Lied- und Folklorepraktiken² wird er in der DDR verboten und 1976 aus dem Land ausgewiesen, die bundesrepublikanische Neue Linke feiert ihn als undogmatischen Marxisten, die konservative Presse kritisiert seine Kritik am bundesrepublikanischen Modell. Nach dem Ende des Kalten Krieges und nach dem Ende der DDR ändern sich die politischen Vorzeichen und die medialen Konstellationen: Die linken Milieus zerfallen, Biermann löst sich von seinen marxistischen und kommunistischen Überzeugungen, Liedermacher mit der Klampfe allein auf der Bühne geraten aus

* Der Beitrag beruht auf dem öffentlichen Probevortrag, den ich am 23. Januar 2002 im Rahmen meines Habilitationsverfahrens an der Fakultät für Sprach- und Literaturwissenschaft der Technischen Universität Dresden gehalten habe. Für den Druck wurde er geringfügig überarbeitet und erweitert.

Für technische Unterstützung danke ich Steffen Wuttke, Antje Wetzel M.A. (Dresden), Hans Witkowski (Berlin).

1 Vgl. als *locus classicus* Harold Innis: Das Problem des Raumes (1951). In: Joseph Engell/Claus Pias (Hrsg.): Kursbuch Medienkultur. Die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard. Stuttgart: DVA 2000, S. 134-154. – Leicht zugänglich ist jetzt außerdem die folgende Textsammlung: Harold Innis: Kreuzwege der Kommunikation. Hrsg. von Karlheinz Barck. Berlin: 1997. – Horst Bredekamp: Leviathan und Internet. In: Georg Stanitzek/Wilhelm Voßkamp (Hrsg.): Schnittstelle. Medien und kulturelle Kommunikation. Köln: DuMont Buchverlag 2001, S. 223-231.

2 Zu den literarischen Traditionen des Biermannschen Schreibens und Singens, auch zur stimmlichen Performanz vgl. bereits Peter Wapnewski: Wolf Biermann, ein deutscher Liedermacher. In: Wolf Biermann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text+kritik 1980. 2., veränd. Aufl., S. 67-105. – Vgl. auch Jean-Pierre Hammer: Wolf Biermann und das französische Chanson. In: Thomas Rothschild (Hrsg.): Wolf Biermann: Liedermacher und Sozialist. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1976, S. 117-134.

der Mode.³ Biermann wendet sich jetzt verstärkt der essayistischen Prosa zu, er übersetzt Katzenelsons *Lied vunem ausgehargetn jiddischen Volk*⁴ und wendet sich der jüdischen Dimension seiner Herkunftsgeschichte zu, er erhält Preise über die Maßen, wird bei Jubiläen und Gedenktagen gefeiert, Ursachen und Folgen seiner Ausbürgerung aus der DDR werden dokumentiert und massenmedial verbreitet.⁵ Mit den Sammlungen *Alle Lieder* und *Alle Gedichte* bei KiWi, mit der Wolf Biermann CD-Edition im Zweitausendeins-Verlag, mit dem aufwendigen autobiographischen Bildband *Ausgebürgert* bei Schwarzkopf & Schwarzkopf⁶ und mit der Düsseldorfer Poetikvorlesung⁷ verstärkt Biermann in den 90 Jahren seine Autorschaft als Werkherrschaft, die Kontrolle über Deutung und Distribution seines Lebenswerks. Doch Lob und Würdigung seiner zeitgeschichtlichen Rolle kreuzen sich mit heftiger Kritik an Biermanns tagespolitischen Äußerungen, er gerät als grobianisch-lauter Polemiker und Provokateur in die Kritik und manche frühere Verehrer halten ihn wegen seiner egozentrischen Rhetorik inzwischen für „unerträglich“.⁸

Punktuelle Interventionen wie die Stellungnahmen zur Stasi-Debatte, die Polemiken gegen Sascha Anderson und Friedrich Schorlemmer, Attacken gegen Reich-Ranicki, seine Parteinahme für Israel und gegen die Friedensbewegung während des Golfkrieges, der Auftritt bei der CSU in Kreuth,⁹ seine Äußerungen zu Joschka Fischers Ver-

3 Optimistischer fällt die Bewertung bei Richard Rundell aus: Liedermacher im Zeichen der Wende. In: Literatur für Leser 3 (1996), S. 151-168.

4 Jizchak Katzenelson: Dos lied vunem ojsgehargetn jiddishn volk. Großer Gesang vom ausgeroteten jüdischen Volk. Übertragen von Wolf Biermann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1994.

5 Vgl. zuletzt Wolf Biermann u.a.: Die Ausbürgerung. Anfang vom Ende der DDR. Hrsg. von Fritz Pleitgen. Berlin: Ullstein 2001.

6 Wolf Biermann: Alle Lieder. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991. – Ders.: Alle Gedichte. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1995. – Wolf Biermann: Ausgebürgert. Fotografien von Roger Melis. Mit abschweifenden Anmerkungen und wichtigen Nichtigkeiten von Wolf Biermann. Eingeleitet durch ein Interview von Renate Oschlies und Michael Meier. Herausgegeben von Oliver Schwarzkopf und Beate Rusch. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 1996.

7 Wolf Biermann: Wie man Verse macht und Lieder. Eine Poetik in acht Gängen. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1997.

8 Vgl. etwa Helmut Böttiger: Die Gitarre hat immer recht. In: Tagesspiegel 14.11.2001. – Harald Martenstein: Noch ein Preis. In: Der Tagesspiegel 16. Mai 1998, S. 4.

9 Zur Position Biermanns während des Golfkriegs vgl. Wolf Biermann: Kriegshetze Friedenshetze. In: Der Sturz des Dädalus oder Eizes für die Eingeborenen der Fidschi-Inseln über den IM Judas Ischariot und den Kuddelmuddel in Deutschland seit dem Golfkrieg. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992, S. 1-19. – Vgl. auch die Äußerung Biermanns zur Situation Israels und ihrer Bewertung in Deutschland: Wolf Biermann: Salzige Salzige Salzige Salzige. Über das Verhältnis der Deutschen zu Israel. In: Der Spiegel 24/2002, S. 170-178.

Zur Attacke gegen Sascha Anderson und die Reaktionen darauf vgl. zusammenfassend Stephen Brockman: A Literary Civil War. In: The Germanic Review 68 (1993), S. 69-78. – Zu Biermanns Entwicklung als Prosaist nach der ‚Wende‘ Jay J. Rosselini: Einst Villon, nun Voltaire? Der prä- und postwendale Prosaist und Redner Wolf Biermann. In: Literatur für Leser 3 (1996), S. 186-205.

Zur Attacke gegen Friedrich Schorlemmer: Wolf Biermann: Des Satans Spießgesellen. In: Der Spiegel 49/1993, S. 42-46.

Zur Attacke gegen Reich-Ranicki, als dessen kurze Tätigkeit für den polnischen Geheimdienst bekannt wird: Hellmuth Karasek: Des Bänkelsängers Fluch. In: Der Spiegel 28/1994, S. 171-172.

gangenheit oder zu Roland Schills politischen Erfolgen, die journalistische Tätigkeit für die WELT, also für die einst attackierte Springerpresse, schließlich sein Beitrag zur deutschen Leitkultur, all dies wirkt gewollt polarisierend. Biermann beansprucht auf aggressive Weise das Deutungsmonopol über den DDR-Widerstand¹⁰ und exponiert sich zugleich als Experte für den Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit, er verabschiedet sich nonchalant von seinen früheren kommunistischen Überzeugungen und mausert sich zum autoritär auftretenden Interpreten bundesdeutscher Gegenwart.

Biermanns selbst beruft sich wiederholt auf ein Paradox, das man mit Foucault als Prämisse einer Autorschaft ansetzen kann, die ihre klassifikatorische Funktion durch die souverän autobiographisch postulierte Werkherrschaft des Verfassers erfüllen soll: „Nur wer sich ändert, bleibt sich treu.“¹¹ Die unterstellte proteische Einheit der Person hat über alle Differenzen der Äußerungen und der Texte hinweg die Einheit der Autorschaft und die juristische wie interpretatorische Herrschaft über das eigene, noch so heterogene Werk zu garantieren und die Rezipienten auf das hermeneutische Prinzip der Ganzheit und Geschlossenheit zu verpflichten.

Als Literaturwissenschaftler sind wir nun jedoch aufgerufen, solche Manifestationen einer Autorschaft als Werkherrschaft¹² kritisch zu beobachten. Ich möchte also im folgenden Wolf Biermanns Autorschaft analysieren, ohne den Wandel stets auf Identität und basale Konstanz beziehen zu müssen. Wir haben weiterhin gelernt, dabei medien-theoretische Entwürfe und Erkenntnisse fruchtbar zu machen. Deshalb ist das besondere Augenmerk auf die wechselnden medialen Konstellationen zu richten, in denen und mit denen Biermann sein Werk zwischen situativer Lokalisierung und abstrakter Ortlosigkeit konturiert. Die bislang vorherrschende Konzentration auf Ursachen und Folgen der Ausbürgerung sowie auf die Wandlungen seiner tagespolitischen Gelegenheitsäußerungen blendet nämlich diesen Aspekt von Biermanns Werkbiographie weitgehend aus. Unklar bleibt damit auch die multimediale Prägung Biermannscher Autorschaft während und nach der deutschen Teilung: Biermann ist als moderner Sänger an Mündlichkeit und Schriftlichkeit ebenso wie an neuere technische Speicher- und Übertragungsmedien wie Schallplatte, Fernsehen, Videoaufzeichnung gebunden; Wörter und Bilder – bewegte wie unbewegte – sind Medien seiner Botschaften; diese prägen sie

Zum Auftritt bei der CSU-Klausur in Kreuth: Henning Krumrey: Wolf unter Wölfen: In Focus 3/1998, S. 26-27. – Hannes Burger: Allein mit der sympathischen bayerischen Clique. In: Die Welt 9. Januar 1998. Conny Neumann: Mit dem Kommunismus nichts mehr am Hut. In: Süddeutsche Zeitung 9.1.1998, S. 17. – Wolf Biermann: Freundschaft mit dem Klassenfeind. In: Der Spiegel 3/1998, S. 32-33.

10 Vgl. Martin Ahrends: Verlorene Nähe. In: Freitag 25.10.1991, S. 1. – Christoph Dieckmann: Der Pyromane. In: Die Zeit 9.10.1992.

11 Wolf Biermann: Nur wer sich ändert bleibt sich treu. In: Über das Geld und andere Herzensdinge. Prosaische Versuche über Deutschland. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 51-71. – Ders.: Nur wer sich ändert, bleibt sich treu. Alle Lieder, S. 439f. – Vgl. Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, S. 7-31.

12 Heinrich Bosse: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit. Paderborn/München/Wien/Zürich: UTB 1981. – Vgl. auch Fotis Jannidis/Gerhard Lauer/Matias Martínez/Simone Winko (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs. Tübingen: Niemeyer 1999.

ebenso mit wie literarisch-musikalische Traditionen und politische Thesen. Seine Texte sind zwischen körperlicher Präsenz und Absenz angesiedelt, sie funktionieren im Wechsel von situativen, zeitlich und räumlich definierten Auftritten des Liedermachers und Redners einerseits und schriftlich fixierten, damit tendenziell zeit- und raumenthoben literarischen Werken andererseits. Bis zur Wende, also über die Ausbürgerung hinaus, arrangiert sich Biermann in den Unterschieden und Interferenzen zwischen den Medieninstitutionen und -systemen in der DDR und der Bundesrepublik Deutschland; nach dem Ende der DDR und der bipolaren Welt des Kalten Krieges hingegen muß sich der Autor Biermann in einer Konstellation aus Politik, Mediensystem und Staatsgewalt neu etablieren, die eine Position ‚zwischen den Welten‘ nicht mehr kennt.

Multimedialität möchte ich somit in einem weiten Sinn verstanden wissen; sie umfaßt nicht nur Musik-Text-Beziehungen, sondern auch die Relationen zwischen Auftritt, Ton- und Bild-Aufzeichnungen und -Sendungen, zwischen gespeicherter Mündlichkeit und reiner Schriftlichkeit, zwischen einer Staatsgewalt, die ein zentralistisch organisiertes, nach außen abgeschlossenes Mediensystem durchzusetzen versucht und einer Staatsgewalt, die ein dezentral-föderalistisches und ein privatwirtschaftlich organisiertes Mediensystem mit normalisierenden Effekten¹³ nebeneinander bestehen läßt. Nicht zu leisten ist hier die Zusammenführung von Theorien der körperlich-textlichen Performanz und Konzepten der Virtualisierung von Räumen, in diesen Horizont möchte ich meine Analyse jedoch situieren.¹⁴

*

Im folgenden ist Biermanns Autorschaft durch eine Reihe von medienanalytisch angeleiteten Text- und Auftrittsinterpretationen zu analysieren. Die mediale Dimension seiner Autorschaft könnte dadurch klarer hervortreten, womit manche Faszination und manches Unbehagen verständlich wird.

Einleitend zeigen zwei Briefdokumente die enge lebensgeschichtliche Verknüpfung von staatsterritorialer Räumlichkeit und Ablösung des DDR-Mediensystems durch das westdeutsche:

¹³ Vgl. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996.

¹⁴ Vgl. dazu zusammenfassend: Sybille Krämer: Virtualisierung oder: Über die Verwandlung von Körpern in Zeichen für Körper. In: Annette Barkhaus/Anne Fleig (Hrsg.): Grenzverläufe. Der Körper als Schnittstelle. München: Fink 2002, S. 143-152. – In Biermanns Werk spielen lokale Referenzen und Virtualisierungen eine herausragende Rolle. Vgl. etwa Berliner Brautgang, in: Alle Lieder, S. 50; Ballade von der Buckower Süßkirschenzeit, in: ebd., S. 65-67; Ballade von Leipzig nach Köln, ebd., S. 74; Auf den Dächern von Berlin, ebd., S. 105; All unsre großen Reisen, ebd., S. 126; Acht Argumente für die Beibehaltung des Namens ‚Stalinallee‘ für die Stalinallee, ebd., S. 160-163; Frühling auf dem Mont Klamott, ebd., S. 172-174; Der Hugenottenfriedhof, ebd., S. 215-217; Die Elbe bei Dresden, ebd., S. 229f.; Ballade von den Spaniern im Dresdner Exil, ebd., S. 255f.; Potsdamer Moritat, ebd., S. 277-279; Ballade vom Preußischen Ikarus, ebd., S. 284f.; Gorleben-Lied, ebd., S. 302-305; Auf dem Friedhof am Montmartre, ebd., S. 311-312; Die Streikposten vor Euro-Kai, ebd., S. 331-335; Streik bei Thyssen, ebd., S. 335f.; Kaminfeuer in Paris, ebd., S. 337; Die Mainacht, ebd., S. 337-340; Wolkenbilder über Hamburg, ebd., S. 390; Jan Gat unterm Himmel in Rotterdam, ebd., S. 395-397.

Am 4. und 7. Februar 1977, knapp drei Monate nach seinem legendären Kölner Konzert und der anschließenden Ausbürgerung aus der DDR, schreibt der Liedermacher Wolf Biermann zwei Briefe an seine frühere Lebensgefährtin, die Schauspielerin Eva Maria Hagen. Biermann erwägt, wo er sich in der Bundesrepublik niederlassen soll und zeigt dabei ein sehr ausgeprägtes Bewußtsein für die Rolle der körperlich-räumlichen Präsenz und der Adressierbarkeit des Autors im Rahmen moderner Mediensysteme:

Und dort [in Köln, K.S.] ist der größte Fernseh- und Rundfunksender, und die Leute dort kenne ich gut, den Intendanten des Theaters. Und mein Verlag ist dort und der wirklich freundliche Neven Du Mont.

[...]

Wir haben in Hamburg den Vorteil, daß es die größte Stadt in Westdeutschland ist, Weltstadt, Hafen, große Universität [...] und mehrere Theater (Engagement für Dich) und NDR-Rundfunk und Fernsehen. [...] Köln hat den Vorteil: Wallraff, Böll, WDR, der größte Fernsehsender und Freund Heyme, Intendant eines mittelmäßigen Theaters. Der Verlag Kiepenheuer ist dort. [...] Köln ist gemessen an Hamburg ein Kaff, aber es liegt zentral. Der Rhein ist auch schön, aber die Elbe ist auch schön schmutzig. In Hamburg sind die Redaktionen von Konkret, Spiegel, Stern. [...]¹⁵

Schon sehr früh nach der Ausbürgerung hat Biermann die bundesdeutsche Medienlandschaft in sein eigenes künstlerisch-autorschaftliches Kalkül integriert. Als in seinen öffentlichen Äußerungen noch die Trauer über das verlorene Land DDR vorherrscht, als er an eine künstlerische Existenz in der Bundesrepublik noch nicht zu glauben vorgibt, macht er Pläne für eine öffentliche, medial vermittelte Autorschaft. Die generelle Kritik am westlichen Mediensystem, die in seinen ersten Äußerungen nach der Ausbürgerung eine große Rolle spielt,¹⁶ hält ihn selbstverständlich nicht davon ab, Chancen und Risiken der veränderten medialen Konstellation zu explorieren und damit zu spielen. Nur eine oberflächliche Ideologiekritik wird ihm daraus einen Vorwurf machen. Die aufgezwungene Rolle als DDR-Dissident bildet die Grundlage für eine Karriere im westdeutschen Mediensystem, das jedoch mit fortschreitender Zeit nach einer Agglomeration weiterer Rollen, nach Konstanz und Wandel gleichermaßen verlangt.

Interessanter noch ist, daß Biermann hier eine eigentlich anachronistische Adressierbarkeit/Örtlichkeit des Autors voraussetzt und der institutionellen Adressierbarkeit der Medien gegenüberstellt und daß er so die von den modernen Speicher- und Übertragungstechniken produzierte Raum-Abstraktion in Frage stellt. Die persönliche Nähe, die Nachbarschaft zu den institutionalisierten Medien der Bundesrepublik scheint ihm wichtig zu sein, fast so als gäbe es keine schriftlichen und fernmündlichen Kommunikationsmedien. Das persönliche Gespräch, die mündliche Kommunikation unter Anwesenden bildet das Modell, innerhalb dessen Biermann sein Ankommen als Autor in der westdeutschen Medien-Gesellschaft offensichtlich denken muß. Die persönliche Präsenz überbietet für Biermann alle telemedialen Techniken und Virtualisierungen.

Dies hat wohl zwei Gründe: Zum einen neigt Biermann dazu, seine Erfahrungen mit dem autoritären, zentralistisch-hierarchischen Mediensystem der DDR als persönlichen

¹⁵ Eva-Maria Hagen: Eva und der Wolf. Düsseldorf/München: Econ 1998, S. 488, 497.

¹⁶ Vgl. etwa Deutsches Miserere (Das Bloch-Lied), Strophe 4. In: Alle Lieder, S. 286-291; Ballade vom letzten Wunsch eines alten Zirkuspferdes, ebd., S. 369-371;

Kampf zu personalisieren und auf die Bundesrepublik zu übertragen, zum anderen lebt Biermann im geteilten Deutschland von einer spezifischen performativen, medial erzeugten Präsenz, die das Hier und Jetzt durch Integration komplizierter medialer Mischungen mit dem Damals und dem Anderswo verbindet. Der Sänger Biermann verweist zugleich auf das archaische, mündliche Urbild der Poesie und auf die modernen, technischen Verstärkungs-, Übertragungs- und Speichermedien, die Personen, Orte und Räume, Auftritte und poetische Evokationen zwischen DDR und Bundesrepublik, zwischen östlicher und westlicher Welt transportabel machen.

Dieses möchte ich nun an mehreren Beispielen als multimediales Spiel mit An- und Abwesenheiten, mit Örtlichkeit und Ortlosigkeit, mit Bildern, Tönen und Texten erläutern: Die Beispiele stammen aus der Phase des Verbots, aus dem Kölner Konzert und schließlich aus der Zeit nach der Wende.

*

Im Jahr 1969 erscheint bei Wagenbach Biermanns Langspielplatte *Chausseestraße 131*.¹⁷ Der Titel verweist nicht nur auf die Ost-Berliner Adresse des Liedermachers, sondern auch darauf, daß die Platte selbst, wegen des Verbots, unter irregulären Bedingungen produziert wurde, nämlich in Biermanns Wohnung, die auf dem Coverfoto präsentiert wird. Biermann deutet das emblematische Cover fast 30 Jahre später, anlässlich einer CD-Neuaufgabe: „Der Covertitel sollte sagen: Dieser Biermann ist zwar im Osten verboten – deshalb erscheint seine Platte ja auch ohne DDR-Genehmigung im Westen – aber er spielt kein Versteck, er hat Name und Adresse in Berlin, für Freund und Feind leicht zu finden.“¹⁸ Der Ort des Sängers und des Singens ist aber nicht nur schriftlich und piktorial, sondern auch akustisch präsent: Auf der Schallplatte sind die Nebengeräusche, das Quietschen der Straßenbahn, Hundegebell, Kindergeschrei, Motorengeräusche der Chausseestraße vor und zwischen den Liedern nicht weggeschnitten, sondern gespeichert worden. 1996 berichtet Biermann von den Umständen der Produktion: Da das hochempfindliche, von seiner Mutter eingeschmuggelte „Kondensator-Mikrofon von Sennheiser“ alle Versuche, die Außengeräusche zu reduzieren, vereitelt habe, sei nur der offensive Umgang mit den Nebengeräuschen möglich gewesen: Alle Fenster aufzureißen und die „Autos und Bahnen, [...] die Köter und Kinder“ als Musikanten und Mitspieler einzusetzen. „So kreierten wir den unverwechselbaren Chausseestraßen-Sound, der ja grade deshalb so schön wurde, weil er keine gekünstelte Masche war, sondern authentischer Ausdruck.“¹⁹ Diese Opposition zwischen Kunst und Natur, zwischen Dokumentation und Inszenierung kollabiert jedoch in der ausführlichen Erzählung von der Einrichtung der Aufnahme: Die gesamte Anordnung zielt schließlich kunstvoll auf die Lokalisierung und Adressierbarkeit des Sängers Wolf Biermann. Dieser hat Name und Adresse, und er verschließt sich nicht, sondern öffnet

17 Wolf Biermann: *Chausseestraße 131*. Wagenbach 1969. Neuaufnahme CBS 1975 Nr. 80798. – Ich beziehe mich auf die CD *Chausseestraße* aus dem Jahr 1996, die über den Verlag Zweitausendeins vertrieben wird: Es bleibt leider offen und konnte auch nicht geklärt werden, welche der zwei existierenden Aufnahmen (1969 Wagenbach, 1975 CBS) der CD zugrundeliegt.

18 Wolf Biermann: *Chausseestraße 131*, Textheft zur gleichnamigen CD.

19 Biermann, *Chausseestraße 131*, Textheft.

die Fenster zu einer spezifischen, lokalisierbaren Umwelt, die er in seine Lieder integriert und in die seine Lieder eingebettet sind. 1975, in der Aufnahme für die neue Plattenfirma CBS, scheint diese Umwelt bereits im Studio technisch reproduziert worden zu sein.²⁰ Im Westen wird er so, mit Hilfe des Mediums Schallplatte, als bewußt ortsgebundener Sänger kenntlich; in den Osten, an den Ort ihrer Entstehung, kehren die dokumentarischen bzw. die artistisch hergestellten Spuren von der Fesselung des Sängers über den westlichen Umweg zurück: Durch die Kombination von Schmuggel- und Samisdatverfahren²¹ erhält ein dissidentisches Artefakt Eingang in den Raum der DDR-Gesellschaft, deren hierarchisches zentralistisch gesteuertes Mediensystem Schließung und Kontrolle behaupten muß, beides aber angesichts technisch-medialer und menschlicher Grenzüberschreitungen niemals durchsetzen kann.²² Erst die Verbote und Zensurmaßnahmen machen die in die westlichen Medien abgedrängten Texte Biermanns und anderer kritischer Autoren zu doppelt signifikanten Botschaften, die zugleich ihren Inhalt wie ihre vertrackte Medialität aus politischer Zensur und politisch-technischer Gegen-List vermitteln.²³

*

Die Radikalisierung dieser Position ‚zwischen den Welten‘ manifestiert sich in Biermanns Kölner Konzert von 1976 und in dessen medialer Distribution: In und mit der Person Biermann importiert das Konzert die DDR in die Bundesrepublik. Dort wird es zunächst nur auf regionaler Ebene und vornehmlich über den WDR-Rundfunk verbreitet.²⁴ Nach der Ausbürgerung jedoch transportiert die ARD per Bild- und Tonaufzeichnungen Biermann als Opfer der oppressiven DDR in die gesamte Bundesrepublik und zurück in die DDR.²⁵

Den Transfer der DDR in die Bundesrepublik macht Biermann während des Konzertes mehrfach stimmlich und gestisch deutlich: In einer Sequenz, die im Anschluß an Friedrich Hölderlin das Verhältnis von Individuum und gesellschaftlich-kulturellem Territorium analysiert, spielt Biermann mit der lokalen Indexikalität; mit der *Ballade von der alten Stadt Lissan* evoziert er in der DDR ein älteres, zeitenthobenes Deutschland und

20 Die CBS-Aufnahme von *Chausseestraße 131* aus dem Jahr 1975 sei ein Studio-Remake, in denen die Straßengeräusche als „dramaturgische Ausrufezeichen“ benutzt würden. Vgl. Georg-Friedrich Kühn: Kutsche und Kutscher. Die Musik des Wolf Biermann. In: Biermann, hrsg. von H. L. Arnold, S. 106-131, hier: S. 114. – Genauere Informationen über diese Aufnahme konnten nicht ermittelt werden.

21 Vgl. mit weiteren Literaturhinweisen Walter Schmitz/Helmut Mottel: Gegenöffentlichkeit/Öffentlichkeit. Zur elektronischen Edition der Künstlerzeitschriften der DDR (1979-1989). In: Berliner Hefte zur Geschichte des literarischen Lebens 4 (2001), S. 239-253.

22 Hans-Jörg Stiehler: *Leben ohne Westfernsehen*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2001.

23 Vgl. die Erinnerung an die Ausstrahlung der Konzert-Aufzeichnung in die DDR-Provinz bei Christoph Dieckmann: So oder so, die Erde wird alt. In: *Die Zeit* 48/2001.

24 So die schriftliche Auskunft durch das Archiv des WDR.

25 Meine Analyse legt die Aufzeichnung des vierstündigen Konzertes durch den WDR zugrunde, die in gekürzter Form mehrfach in den Sendern der ARD wiederholt worden ist. Inzwischen liegt auf dem Markt eine Videoversion vor, die jedoch nach Auskunft des WDR nur ca. 130 Minuten umfaßt. Welche Lieder das Video umfaßt, konnte mir vom WDR nicht mitgeteilt werden.

setzt die deutsche Geographie vom Rande, von der Staatsgrenze der DDR her in Bewegung. Es wirkt dabei mit, daß Biermann, auch wenn er stets die deutsche Teilung und die unterschiedlichen Gesellschaftsformen in den beiden deutschen Staaten betont, sich als deutschen Dichter und Sänger präsentiert, der einen linken Patriotismus aufrechterhält. In seinem ‚deutschen Gesang‘ (Hölderlin) findet eine Vermessung von Territorien und Individuen statt, die noch in der technisch-medialen Reproduktion ihre Aura behält.

Ziemlich früh während des Konzertes, nach etwa 20 Minuten, präsentiert Biermann das Lied mit dem Titel „Hölderlin-Lied“, das manchen Zuhörern schon aus seiner dritten LP *aah-ja*²⁶ aus dem Jahr 1974 bekannt sein konnte.²⁷ Es thematisiert in Anklang an den berühmten Brief über die Deutschen und ihre Dichter und Künstler aus dem *Hyperion*²⁸ die Isolation der dissidentischen, politisch aktiven Intellektuellen in ihrem jeweils eigenen Land. Durch die Hölderlin-Paraphrase wird ein Zustand aufgerufen, in der die deutsche Teilung zugleich präsent und überwunden erscheint: Die Lokaladverbien, die Demonstrativ- und Personalpronomina sind nämlich indexikalische Zeichen,²⁹ die durch die Körperlichkeit des Sängers und die Äußerungssituation in ihrer Bedeutung eindeutig bestimmt zu sein scheinen. Hier aber geraten sie, durch die spezifische Aufführungssituation, zu mehrdeutigen Symbolen. „In diesem Lande“ und „wir“ kann auf die kritischen Intellektuellen der DDR ebenso Bezug nehmen wie auf die westdeutsche Linke, zugleich aber auch historisierend auf die Situation der Zeitgenossen Hölderlins nach der Französischen Revolution verweisen. Während die Straßengeräusche, die durch die geöffneten Fenster der Chausseestraße 131 dringen, in der LP die Einbindung des Künstlers in seine Umwelt durch deren akustische Spuren sinnfällig machen, wird hier, vor allem in der zweiten Strophe, die Isolation des Künstlers im Fenstermotiv angesprochen: „Durch die zugenagelten Fenster dringt nichts [...]“.³⁰ Der Sinn für den Ort verbindet sich mit dem Bewußtsein der Distanz zur Umgebung, womit einerseits ein elitäres, differentielles Bewußtsein gespeist wird, womit andererseits die Hölderlinsche utopische „Heimat aller Menschen“³¹ anvisiert wird, in der diese Trennungen aufgehoben sind. Der Auftritt und die Mündlichkeit des Sängers reduzieren also nicht, sondern steigern die Mehrdeutigkeit der schriftlichen Vorlage. Die Unentscheidbarkeit des Bezugs adressiert den in der DDR entstandenen Text auch an westliche Hörer, sie ist aber ebenso eine Möglichkeit, die stets zu antizipierende Kritik der DDR-Behörden ins Unverbindlichere abzulenken.

Im Anschluß an das *Hölderlin-Lied* rezitiert Biermann den bekanntesten lyrischen Text Hölderlins, nämlich *Halbte des Lebens*. Und dann schließt sich ein Lied an, das Biermanns Moderation zufolge durch seine Idyllik und das Birnenmotiv an Hölderlins

26 Wolf Biermann: *aah-ja!* CBS 1974, Nr. 80118.

27 Wolf Biermann: *Alle Lieder*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1991, S. 198f. Die Entstehung des Liedes wird hier schon auf das Jahr 1967 datiert.

28 Friedrich Hölderlin: *Hyperion*. In: *Sämtliche Werke und Briefe*. Erster Band, Hrsg. von Günter Mieth. München: Carl Hanser 1970, S. 740: „Es ist auch herzzerreißend, wenn man eure Dichter, eure Künstler sieht [...] Die Guten! Sie leben in der Welt, wie Fremdlinge im eigenen Hause.“

29 Winfried Nöth (Hrsg.): *Handbuch der Semiotik*. 2., vollst. neu bearb. und erw. Aufl. Stuttgart/Weimar: Metzler 2000, S. 185-192.

30 Biermann, *Alle Lieder*, S. 199.

31 Hölderlin, *Hyperion*, S. 740.

Gedicht anklingt, ein bis dahin unveröffentlichtes Lied mit den paradoxen Schlußzeilen: *Ich möchte am liebsten weg sein – und bleibe am liebsten hier*.³² Die erste Strophe entwirft eine Seeszene mit Liebespaar, in der Bertolt Brechts *Erinnerung an die Marie A.*³³ anklingt, die zweite Strophe hingegen ordnet die Szene ein in die Topik des schmerzhaften deutschen Patriotismus: Sie ruft Heines patriotische Wunde im *Wintermärchen*³⁴ auf, sie macht die Szene aber zudem als Konstellation der akuten deutschen Teilung kenntlich: „In diesem zerrissenen Land“ entwickeln auch die Individuen einen inneren Zwiespalt und in sich unvereinbare Wünsche. Die indexikalischen Adverbien ‚hier‘ und ‚weg‘ können sich erneut auf zwei Orte und zwei Richtungen beziehen: Auf die DDR, die der Sänger ‚an seinen Schuhsohlen‘ trägt, und auf die Flucht aus ihr, aber auch auf die Bundesrepublik, in der das Konzertpublikum heimisch ist, in der sich aber die Dichter und Künstler des linken Milieus bis in die 80er Jahre ebenfalls als Fremdlinge begreifen, obwohl sie längst eine kulturelle Hegemonie besitzen. Biermanns in den Liedvortrag eingeflochtene Moderation versucht zunächst, die Doppeldeutigkeit des Textes in der Mündlichkeit aufzuheben. ‚Hier‘ heißt dann eben nicht ‚hier‘, sondern ‚dort‘, eben ‚drüben‘ in der DDR. Durch die Aposiopese jedoch, durch den emphatischen Abbruch des Refrains, wird zuletzt erneut Uneindeutigkeit hergestellt, weil die Ergänzung des Fehlenden offenbleibt. Des Sängers Spiel mit der Indexikalität, mit ‚hier‘ und ‚weg‘, funktioniert zunächst nur aufgrund der mündlich-körperlichen Auftrittssituation, die die Videoaufzeichnung mittransportiert. Uneindeutigkeit wird also nicht erst durch die Schrift eingeführt, sondern bereits während des Auftritts als Wechsel von eindeutiger Referenz und Offenheit des Bezugs hergestellt.

Das nächste Beispiel aus dem Kölner Konzert ist die Interpretation der *Ballade von der alten Stadt Lissan*.³⁵ Deren Text ist ebenfalls vor dem Konzert nicht veröffentlicht worden. Der von der Ballade evozierte Ort wäre auf der Landkarte zu finden, Lissan liegt im nordöstlichen Vorpommern, abseits der Straße Anklam-Greifswald, an Peenestrom und Achterwasser, die das Festland von der Insel Usedom trennen. Für den Großteil des westdeutschen Publikums liegt dieser Topos im Jahr 1976 jedoch außerhalb des Blickfelds; sie muß deshalb durch eine ausführliche Anmoderation des Sängers erläutert werden, um den Referenzeffekt wirksam werden zu lassen. Biermann selbst ist mit der Landschaft durch viele Ferien- und Arbeitsaufenthalte vertraut.³⁶

32 Diese Zeilen werden zunächst auch als Titel des Liedes benutzt: Vgl. Wolf Biermann: *Das geht sein* sozialistischen Gang. Doppel-LP. Livemitschnitt des Kölner Konzertes 13.11.1976. CBS 1977, Nr. 88224. – Vgl. Biermann, *Alle Lieder*, S. 280, hier erscheint das Lied unter dem Titel der – harmloseren – Anfangszeile: *Und als wir ans Ufer kamen*.

33 Bertolt Brecht: *Gedichte* I. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1960, S. 97f.

34 Heinrich Heine: *Deutschland. Ein Wintermärchen*. In: *Sämtliche Schriften*. Bd. 7. Hrsg. von Klaus Briegleb. Frankfurt a.M./Berlin/Wien: Ullstein 1981, Caput XXIV, S. 634

35 Biermann, *Alle Lieder*, S. 257-259. – Live-Mitschnitt in: Wolf Biermann: *Das geht sein* sozialistischen Gang. Dokumentation Köln, 13. November 1976. CBS 1976.

36 Vgl. Hagen, Eva und der Wolf, S. 47-50, 55f., 58f., 71f., 73ff., 79f., 91ff., 234f., 334-351, 384ff., 420ff.

Ballade von der alten Stadt Lissan

Am Peenestrom, am Peenestrom
Da liegt ein Wrack aus Holz und Stein
Seit fünf mal hundert gleichen Jahr
die alte Stadt Lissan

Die Stadt liegt da auf Grund und träumt
Und kommt nie los und wird nie flott
Und möcht gern auf die Ostsee fahrn
die alte Stadt Lissan

Die Fischköpfe faulen im Sommerglast
Der Kirchturm ist ein stolzer Mast
die Bäume machen den Wind
Doch nie kommt die Stadt vom Festland los
Auf große Fahrt. Das kommt wohl bloß
weil keine Segel da sind

Das kleine Sägewerk frißt den Wald
Die Möwen hören auf mit Schrein
Da reiten wir auf dem Fischerboot
in' stillen Hafen ein
Der Diesel tuckert sich sachte aus
Wir machen das Boot fest hinterm Wind
Und steigen an Land und wundern uns
daß wir noch in Deutschland sind

Das ist hier die hochberühmte Stadt:
Hier hat vor dreimal hundert Jahr
Der schwedische Kaptain die Sensation
das Affenvieh mitgebracht!
Der Aff mit dem blauen Matrosenlatz
Der Schwede wurde so schön getraut
Da taufte sein Affe vom Kirchturm hoch
mit Pisse den Pfaff und die Braut

Und als ich mit Tine den Turm hochstieg
War nix mehr da – kein Mensch, kein Aff
Kein Kaptain, der grade Hochzeit macht
kein Glockenton und kein Pfaff
Wir konnten mit bloßem Auge vom Turm
Die Losung lesen am KONSUM
„Der achte Parteitag der SED
bestimmt unser Denken und Tun!“

Die Sicht war gut, der Blick war schön
Drumrum das Land lag erntesatt
Das Achterwasser stand faul und glatt
weil es kein Schiff drauf hat
Der Holzwurm tickte im Glockenstuhl
Wir schwiegen eine Ewigkeit
Ich küsste der Tine paar Tränen vom Mund
ich pflückte ihr Spinnweb vom Kleid

Der Abend trieb uns mit steifem Wind
Zum Hafen runter ins Boot. Ich nahm
Die Kurbel und warf den Diesel an
und ab! ging es mit dem Kahn
Die Wellen schluckten und spuckten uns aus
Und über die Bugplanken klatschte die Gischt
Wir küssten uns, und wir merkten es nicht
wie hastig die Sonne verlischt!

Da schrie meine Schöne und riß mich rum
Was geht da los?! Mann, kuck das an!
Da seh ich die alte Stadt Lissan
im Sturmwind nach Norden fahrn!
Der Schwede lachte, der Affe hing
Kopfunten im Mastkorb und winkte verwegen
Und eine Fahne flatterte am Mast:
„Dem neunten Parteitag entgegen!“

Ich weiß nicht, wie unser Boot die Nacht
Im Regen den Kurs nach Hause fand
Ich krallte mich an dem Ruder fest
mir war von den Wellen so krank
„Mein Lieber, das machen die hohen Wellen“
Das kommt von den Losungen, die du kennst
Du siehst schon Gespenster, wo Menschen sind
– und Menschen in manchem Gespenst.“

Am Peenestrom, am Peenestrom
Da liegt ein Wrack aus Holz und Stein
Seit fünf mal hundert gleichen Jahr
die alte Stadt Lissan
Die Stadt liegt da auf Grund und träumt
Und kommt nie los und wird nie flott
Und möcht gern auf die Ostsee fahrn
die alte Stadt Lissan

Die Moderation verbindet die Ballade kontrastiv mit dem zuvor gesungenen Lied *Das Land ist still – noch*.³⁷ Hatte Biermann dort die politische Stille in der DDR im Gegensatz zum ‚Prager Frühling‘ kritisiert, so evoziert er hier zunächst, unter Rekurs auf Brechts und Heines nautisch-maritime Topik, die Stille der geschichtsfernen Provinz im Kontrast zum Lärmen des historischen Fortschritts. Dieser wird durch den Einsatz der grobschlächtig gebrauchten Gitarre in der letzten Zeile der achten Strophe nach der leisen Rezitation in den Strophen 5 bis 8 akustisch eindrucksvoll inszeniert; das Bild von der Stadt als einem auf Grund gelaufenen Schiff amalgamiert die Ballade mit der Sage von der versunkenen Stadt Vineta, die mit der Gegend traditionell verbunden wird.³⁸

37 Biermann, Alle Lieder, S. 212f.

38 Vgl. dazu die zwar auf Fontane bezogene, aber den Sach- und Forschungsstand zum Vineta-Mythos zusammenfassende Arbeit von Christine Hehle: Von Krotoschin nach Kessin. Zu Landschaft und Mythos der Ostsee in Theodor Fontanes Roman *Effi Briest*. In: Fontane Blätter 73 (2002), S. 71-87.

Die Ballade stellt die Grenzen des Staates DDR räumlich wie zeitlich in Rechnung und transzendiert sie dann durch die Mobilisierung des Raumes selbst.³⁹ Von seinen vormodernen Rändern her wird ein verlorenes, gegenwärtig verpönte, gestriges „Deutschland“, wieder sicht- und denkbar. Im balladesken Wechselspiel zwischen lyrischer Evokation, narrativer Handlung und dramatischer Steigerung, zwischen Statik und Mobilität des lyrischen Ichs wie der Stadt Lassa, zwischen Feierlichkeit, grobianischer Sarkastik und plebejisch-versoffener Stimmgebung werden Vergangenheit und Gegenwart überblendet mit der propagandistisch inszenierten Zukunft der DDR in der Serie der SED-Parteitage. Beschworen werden der Stillstand der natürlichen Zeit (Holzwurm, Spinnweb) und die extemporale Existenz des gestrandeten Ortes („Die Stadt liegt da auf Grund und träumt“). Dies wird einem Geschichtsprozeß entgegengesetzt, welcher oszilliert zwischen der wörtlich genommenen Banalität der staatsparteilichen Propaganda und den statischen Ritualen staatlicher Kontinuitätsbeschwörung einerseits, romantischer Gespensterbeschwörung und der Emphase des neuerlichen In-See-Stehens, einer Fahrt „ins Offene“ andererseits.

Im archaischen Gestus des Sängers als blinder Seher (Biermann hält sich zeitweilig die Hand vor die Augen) geraten Lassa und das Achterwasser zu einem nördlichen archipelagischen Topos; nicht nur der Text mobilisiert die träge Stadt Lassa am Achterwasser, sondern Biermanns Kölner Auftritt importiert sie als das Paradigma einer deutschen DDR, eines vormodernen Deutschland in die Bundesrepublik. Günter Gauss und Christoph Dieckmann haben diese Perspektive auf die DDR bzw. die neuen Bundesländer in der Bundesrepublik im Folgenden aufgegriffen und verbreitet.⁴⁰

Die Fernsehausstrahlungen der Konzert-Aufzeichnung hinein in große Teile der DDR haben dem östlichen Publikum indes die DDR als ein Land präsentiert, das für das westliche Publikum längst zu einem mehr als exotischen Ausland geworden war. Biermann selbst positioniert sich als Kenner und Kritiker beider (Medien-)Welten.

*

Nach dem Zusammenbruch der DDR und der deutschen Wiedervereinigung muß sich Biermanns Autorschaft „zwischen den Welten“ neu ausrichten. Wie dies geschieht, soll nun an zwei Beispielen gezeigt werden: Am Text *Ein Handschlag mit dem Weltgeist*⁴¹ aus dem Jahr 1992 zeigt sich Biermanns Hinwendung zur Prosa nach der Ausbürgerung und deren Problematik. Das Prosaschreiben ist für Biermann, wie er schon 1978 schreibt, mit „Ängsten“ verbunden, Prosaschreiben ist „schwerer als mit Liedern über die Rampe kommen.“⁴² Die Sichtbarkeit des Publikums und seine eigene Körperlichkeit

39 Vgl. Thomas Rahn (Hrsg.): Die Grenze. Zu einem Topos kultureller Markierung. Berlin: Akademie-Verlag 1996.

40 Vgl. Günter Gauss: Wo Deutschland liegt. Eine Ortsbestimmung. Hamburg: Hoffmann & Campe 1983. – Christoph Dieckmann: Die Zeit stand still, die Lebensuhren liefen. Geschichten aus der deutschen Murkelei. Berlin: Christoph Links Verlag 1993. Hier insbesondere: Abendlicht. Eine Predigt für und wider den Mythos DDR. S. 123-131.

41 Wolf Biermann: Handschlag mit dem Weltgeist. In: Ders., Der Sturz des Dädalus, S. 161-182.

42 Wolf Biermann: Vorworte. In: Preussischer Ikarus. Lieder, Balladen, Gedichte, Prosa. Kiepenheuer & Witsch: Köln 1978, S. 108.

erleichtert dem Sänger das Geschäft, während die Schriftlichkeit die Leserschaft zwar zur Menschheit verallgemeinert, aber gleichzeitig intransparent und unkalkulierbar macht: „Von der Bühne aus ist es mir leichter, das sind vielleicht ein paar tausend Menschen. Aber dieses dunkle Stück Menschheit um den Schreibtisch.“⁴³ Tatsächlich wirken Biermanns Prosastücke trotz aller Ironiesignale egozentrisch und fordern zu Widerspruch und Distanznahme auf. Während auf der Bühne die Ichbezogenheit von einem generell wohlwollenden Publikum hingenommen werden kann, weil sie zum charmanteren Moment des Auftritts wird, wirkt sie im Prosatext schnell penetrant: Hier steht Biermanns Verfahren auf der Kippe ins Peinliche.

Ein Handschlag mit dem Weltgeist ist nur im Band *Der Sturz des Dädalus* veröffentlicht und beschreibt in einem doppelten Kursus die Begegnung Biermanns mit Michail Gorbatschow bei einem Empfang des Verlagshauses Gruner & Jahr in Hamburg. In einer ersten, ironischen Version skizziert Biermann die Begegnung mit Gorbatschow als Zusammentreffen zweier Souveräne. Mit der direkten Adressierung der Leserschaft und mit einem Sprechakt, der an Vertraulichkeit und Diskretion appelliert, suggeriert der Text eine Mündlichkeit und Nähe, die in der Prosa artifiziell und anstößig wirken; sie nötigen die Leser zur Distanzierung. Verstärkt wird dies noch durch eine Differenzierung der Leserschaft nach Geschlechtszugehörigkeit, die mit der Unterstellung arbeitet, Kritik und Lob der Biermannschen Autorschaft sei eindeutig auf die beiden Geschlechter verteilt: „Genervter Leser, geneigte Leserin, es bleibt bitte unter uns: Ich habe mit dem Ex-Präsidenten beiläufig alle Probleme der Menschheit endgültig gelöst.“⁴⁴ Diese ironisch-egozentrische Allmachtsphantasie dominiert den Text bis zum Schluß, vor allem in dem Moment, da Biermann im realistischeren und reflexiveren zweiten Durchgang die Begegnung mit Gorbatschow, insbesondere den langen, symbolisch aufgeladenen Händedruck zweier Weltveränderer und ehemaliger Kommunisten als welthistorischen Moment am „offenen Grab einer fixen Idee“⁴⁵ zu inszenieren sucht. Sie seien „sympathisch verwandt“, weil er, Biermann, im Kleinen ähnlich agiert und gewirkt habe wie Gorbatschow auf globaler Ebene.⁴⁶

Daß Biermann dabei Hölderlins und vor allem Heines Verehrung Napoleons, des Hegelschen Weltgeists zu Pferde, zur eigenen Rechtfertigung anführt,⁴⁷ kann nicht über den eigentlichen Subtext dieses Stückes hinwegtäuschen, die vielfach beschriebene Begegnung Goethes und Napoleons auf dem Fürstentag zu Erfurt im Jahr 1808.⁴⁸ Autor und

43 Ebd. – Vgl. Rossellini, Einst Villon, S. 188f.

44 Biermann, Handschlag, S. 161f.

45 Biermann, Handschlag, S. 179.

46 Biermann, Handschlag, S. 165.

47 Biermann, Handschlag, S. 163, 173.

48 Vgl. Goethes Brief an Cotta vom 2. Dezember 1808: „Ich will gerne gestehen, daß mir in meinem Leben nichts Höheres und Erfreulicherer begegnen konnte, als vor dem französischen [...] Kaiser zu stehen. Ohne mich auf das Detail der Unterredung einzulassen, so kann ich sagen, daß mich noch niemals ein Höherer dergestalt aufgenommen, indem er mit besonderem Zutrauen, mich, wenn ich mich des Ausdrucks bedienen darf, gleichsam gelten ließ, und nicht undeutlich ausdrückte, daß mein Wesen ihm gemäß sey.“ – Von Kanzler Müller, der später selbst *Erinnerungen aus den Kriegsjahren 1806 bis 1813* mitsamt einer Schilderung der Begegnung zwischen Napoleon und dem Dichter veröffentlichten sollte, wird Goethe angeregt, ein autobiographisches Stück *Unterredung mit Napoleon* niederzuschreiben. (HA 10, S. 543-547) Diese Texte stellen die anerkennenden napoleonischen Ausrufe „Vous êtes

militärisch-politischer Herrscher treten als welthistorische Gestalten auf, die wechselweise ihre Bedeutsamkeit bestätigen und verstärken; allerdings ist die Kopräsenz keine symmetrische Relation: Der literarische Autor scheint stets stärker von der Begegnung zu profitieren als der politisch-militärische Herrscher.

Im Jahr 1990 hatte Milan Kunderas Roman *Die Unsterblichkeit* an die Inszenierungen dieses Zusammentreffens erinnert und sie in den Kontext moderner, medienorientierter Nachruhm- und Unsterblichkeitspolitiken und ihrer Paradoxien gestellt.⁴⁹ Hier knüpft Biermann an: Er stellt sich mit dem Text über seine Begegnung mit Gorbatschow in die Tradition jener Sorge um den Nachruhm über den eigenen Tod hinaus, die spätestens seit Horaz' Ode *Exegi monumentum* zur abendländischen Autorschaft hinzugehört, er zentralisiert sich außerdem in der Goethe-*imitatio* als klassischer deutscher Nationalautor, dadurch aber droht der Prosatext, trotz aller Ironiesignale, in seiner performativen Dimension in autorschaftliche Anmaßungs- und Anbiederungsgesten zu kippen: Die Figuration Gorbatschows⁵⁰ wie die Adressierung der Leserschaft haben im schriftlichen Text andere performative Effekte als auf der Bühne. Darüber hinaus aber versetzen die Analogisierungen zwischen Biermanns Gorbatschowbewunderung und Hölderlins, Heines und Goethes Napoleonverehrung die literarische Autorschaft Biermanns in eine Kontiguitätsrelation zu historisch-politischer Aktion und zu grundlegenden Umstürzen deutscher Staatsgewalten: Das Ende des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation, das Ende der deutsch-deutschen Konfrontation und ihr Vergleich im Hinblick auf die Rolle literarischer Autorschaft ermöglichen ein ironisch-provokatives Spiel mit den Attributen nationaler, repräsentativer Autorschaft.⁵¹ Die Inszenierung einer Position 'zwischen den Welten' wird durch eine zentralisierende Bewegung abgelöst, die schließlich im zweiten Beispiel an der Schnittstelle von autorschaftlicher und massenmedialer Öffentlichkeitsarbeit virulent wird.

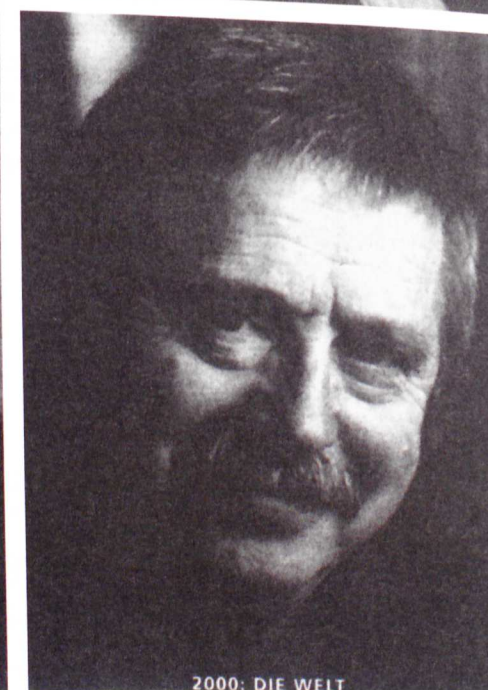
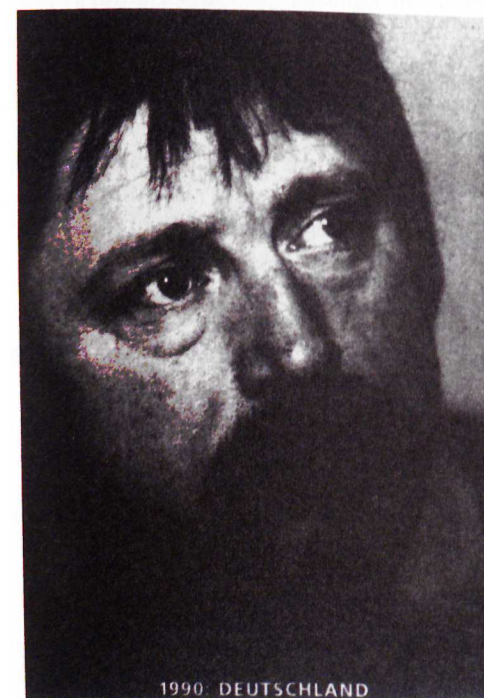
Am Text *Handschlag mit dem Weltgeist* zeigt sich, wie Biermanns Autorschaft in anderes Fahrwasser gerät und in ihrer Konstanz problematisch wird, nicht, weil ihre Milieus weggebrochen sind oder weil Biermann seine Meinungen geändert hätte, sondern weil das Spiel in und mit der medial-politischen Konstellation nach dem Ende der bipolaren Welt andere Strategien erfordert; Biermanns Okkupation einer repräsentativen und zentralen welthistorischen Rolle läßt sich schließlich derart für Werbemaßnahmen funktionalisieren, daß Biermanns Werkherrschaft, also seine Kontrolle über Distribution und Deutung, in Frage zu stellen ist. Biermann läßt es nämlich zu, daß im Spätherbst des Jahres 2000 folgende Werbeanzeige in den großen deutschen Printmedien seine Tätigkeit für die Tageszeitung DIE WELT ankündigt. Sie führt Biographie, Autorschaft und Medienwechsel repräsentationslogisch eng und formuliert einen globalen Anspruch der Biermannschen Autorschaft in ihrer Veränderlichkeit.

un homme' bzw. 'Voilà, un homme' in den Mittelpunkt. – Zu den weiteren Quellen vgl. die Anmerkungen in der Hamburger Ausgabe, Bd. 10, S. 784-789. Vgl. etwa Karl Otto Conrady: Goethe. Leben und Werk. Sonderausgabe. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, Bd. 2, S. 333ff.

49 Milan Kundera: *Die Unsterblichkeit*. München/Wien: Hanser 1990, S. 72ff.

50 Vgl. auch das Lied *Michail Gorbatschow*, Alle Lieder, S. 403-406, mit seinem forciert volkstümlichen Ton.

51 Vgl. dazu besonders eindringlich Jochen Strobel: *Entzauberung der Nation. Zur Repräsentation Deutschlands im Werk Thomas Manns*. Dresden: Thelem 2001.



Die vier Porträtfotografien zeigen den Liedermacher als älter werdenden Mann. Sie legen mit ihren *subscriptions* ‚1970, DDR‘, ‚1980, BRD‘, ‚1990, Deutschland‘ und ‚2000, Die Welt‘, deren Gliederung quer steht zu den lebensgeschichtlich relevanten Einschnitten, einen regelmäßigen und kontinuierlich-sinnhaften Lebensweg Biermanns aus der Enge der DDR in die Weite der WELT nahe. Das Medium, die Zeitung DIE WELT steht hier *pars pro toto* für die ganze Welt, was nur durch das Länderkürzel der Internet-Adresse relativiert wird. Zugleich aber verweist die Schrift unter dem Logo der Zeitung auf die zum funktionalen Topos gewordene Diskontinuität in Biermanns Autorschaft: „Die Welt gehört denen, die neu denken.“ Weil er ‚neu‘ denkt (man beachte die Anspielung auf Gorbatschows ‚Neues Denken‘) gehört Biermann heute nicht nur Deutschland, sondern die ganze ‚Welt‘. Biermanns Autorschaft wird hier nun assoziativ verbunden mit dem aggressiven Nazilied *Es zittern die morschen Knochen*, mit der berüchtigten, wenngleich doppelt überlieferten Zeile: „Heute (ge)hört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.“ Biermann hatte es bereits in *Handschlag mit dem Weltgeist* angeführt, um die Menschenfeindlichkeit des Nationalsozialismus gegenüber dem kommunistischen Internationalismus hervorzuheben und um zumindest am Antifaschismus festzuhalten.⁵² Nun aber charakterisiert dieses Lied, dessen zeitgenössische Performanzen⁵³ den imperialen mit dem medialen Anspruch kurzschließen, seine eigene Autorschaft als Einheit von Leben und Werk: Derselbe Wolf Biermann, der sich in der Tradition Hölderlins als Fremdling im eigenen Land beschrieb, der Hamburger, der in der DDR den Kommunismus verteidigte, der Sänger, der im Hamburger Konzert eine historische Konstellation zwischen den Blöcken und Welten verkörperte, der Dichter, der noch im Lassaner Winkel ein träges Deutschland erkennen, in Bewegung setzen und in den Westen transportieren konnte, dieser Autor läßt hier eine Assoziation zu, die ihn repräsentativ in das Zentrum der ganzen Medien-Welt verlagert und zugleich einen imperialistischen, NS-Resonanzen nutzenden, globalen Anspruch symbolisiert. Das Spiel mit den verschiedenen Medien, das Biermann zeitweilig virtuos beherrschte, kommt hier unentscheidbar⁵⁴ zu einem ironischen oder eher beunruhigenden vorläufigen Abschluß. Das Spiel der Werbeagentur mit einem Gestus der Eitelkeit, mit Biermanns Pose als Weltkind in der Mitten, erweist sich einerseits als wohl immer noch funktionierende Provokation, andererseits entspricht sie einem Generationsimpetus, der

52 Biermann, *Handschlag*, S. 175: „Wenn wir unsere Lieder sangen, dann brüllten wir wenigstens nicht: Heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt ... sondern: Die Internationale erkämpft das Menschenrecht.“

53 Ursprünglich lautete der 1932 entstandene Text: „[„] denn heute da hört uns Deutschland und morgen die ganze Welt.“ (Hervorhebung K.S.) Hans Baumann: *Es zittern die morschen Knochen*. In: *Morgen marschieren wir*. Liederbuch der deutschen Soldaten. Im Auftrag des Oberkommandos der Wehrmacht herausgegeben von Hans Baumann [Oberleutnant]. Potsdam: Ludwig Voggenreiter Verlag, 2., veränderte Ausgabe, [1939], S. 111. (Dank für den Beleg an Ulrich Froeschle (Dresden). Es sind jedoch auch Abdrucke aus den Jahren 1934, 1936, 1939, 1943 mit dem verschärften Text „[...] heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt“ bekannt: Vgl. <http://www.kollektives-gedaechtnis.de/texte/vor45/lieder.html> (Eintrag von Reinhold Bengelsdorf).

54 Daß solche Aporien und Dilemmata aus literarischen Medienkonstellationen emergieren, wäre komplementär bzw. supplementär zu dekonstruktiven Analysen zu entfalten. Vgl. Paul de Man: *Semiotik und Rhetorik*. In: Ders.: *Allegorien des Lesens*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 31–51.

sich in ähnlicher Weise auch bei anderen Autoren beobachten läßt.⁵⁵ Innerhalb des gegenwärtigen deutschen Mediensystems, wo das Ganze, auch das nationale Ganze, entzaubert ad acta gelegt scheint, wo Repräsentationsansprüche eher Peinlichkeiten produzieren, dort eben gewinnen Gesten der Repräsentanz ein enormes performatives Potenzial für Provokation und Aufmerksamkeitsgewinn.⁵⁶

Den späten Biermann wegen seines nationalrepräsentativen Gestus als ‚Staatsdichter‘ abzuqualifizieren, ist somit zwar naheliegend,⁵⁷ analytisch aber nicht hinreichend: Biermanns multimediale Autorschaft bewegt sich in staatlich wie in medial konstituierten Räumen, die nur gelegentlich koinzidieren; Veränderungen dieser Räume haben Effekte und zeitigen Reaktionen; diese waren hier zunächst ohne Rücksicht auf alternative Optionen zu beschreiben.

55 Zu nennen wären neben Biermann Martin Walser und wohl auch Botho Strauß. – Vgl. für Martin Walsers Werkbiographie bis zu *Finks Krieg* Kerstin Stüssel: In Vertretung. Literarische Mitschriften von Bürokratie zwischen früher Neuzeit und Gegenwart. Tübingen: Niemeyer 2004, S. 350ff.

56 Georg Franck: *Ökonomie der Aufmerksamkeit*. Ein Entwurf. München/Wien: Hanser 2001.

57 Vgl. Wiglaf Droste: *Der Jesus-Trick*. In: *Neues Deutschland* 28.10.1993. – Ders.: *Vorsänger im Volkskorps*. In: *Neues Deutschland* 6.2.1996. – Martenstein, *Noch ein Preis*, S. 4.