

Achtung kafkaesk!

Zur Autorinszenierung in Rolf Schneiders Erzählung *Metamorphosen*

Onur Kemal Bazarkaya , Tekirdağ

Öz

Dikkat Kafkaesk! Rolf Schneider'in *Metamorphosen* Adlı Öyküsünde Yazar İmgesi Üzerine

Rolf Schneider 1960 yılların sonunda, 1970 yılların başında eserlerini genellikle Batı Almanya'da yayınlamış Doğu Alman yazarlardan birisidir. Bununla beraber 1978 ve 1981 arasında uzun süreli vize alan ve Doğu ile Batı Almanya arasında gidip gelen yazarların arasında sayılmaktadır. Doğu ve Batı Almanya arasında kalmak Schneider'in yazarlığını yüksek derecede etkilemiş olmalıdır. Aynı zamanda bu durum, söz konusu etkinin nasıl belli olduğu hakkında da merak uyandırmaktadır. Çalışmanın amacı 1965 yılında yayınlanmış *Metamorphosen* öyküsü temelinde bu merakın giderilmesidir. Franz Kafka'nın *Dönüşüm* öyküsüyle birlikte metinlerarası ilişkiler barındırdığı için özellikle Schneider'in *Metamorphosen* öyküsü makalenin temelini oluşturmaktadır. Kafka'nın tüm eserleri ise Doğu Almanya'lı yetkililer tarafından 1970 yıllarına kadar reddedilmiş ve resmi "miras" bütüncesinden çıkartılmıştır. Bundan dolayı bu makale, Schneider'in kendi öyküsünde Kafka'nın *Dönüşüm*'üne göndermede bulunan kısımları, kendi muhalif yazarlığını sahnelemek için kullandığını ileri sürmektedir. Söz konusu çalışmada, *Metamorphosen*'in temelini oluşturan metinlerarasılığa farklı yollardan yaklaşılabilecek böylece yazarın imgesinin farklı yönleri ortaya konacaktır.

Anahtar Sözcükler: Rolf Schneider, Metinlerarasılık, Franz Kafka, Yazar İmgesi.

Abstract

Rolf Schneider gehörte zu jenen DDR-Schriftstellern, deren Romane um 1970 überwiegend in der Bundesrepublik herauskamen. Auch war er Teil der Gruppe von Autoren, die von 1978 bis 1981 langfristige Visa erhielten und zwischen Ost- und Westdeutschland hin- und herpendelten. Es ist anzunehmen, dass der Umstand, gleichsam zwischen den Stühlen zu sitzen, Schneiders Autorschaft in hohem Maß bedingte. Damit ist zugleich die Frage aufgeworfen, in welcher Weise dies der Fall war. Im Beitrag soll dem anhand der 1965 erschienenen Erzählung *Metamorphosen* nachgegangen werden. Sie bietet sich hier deshalb als Textgrundlage an, da sie eine intertextuelle Relation zu *Die Verwandlung* von Franz Kafka aufweist, dessen Werk von den Kulturfunktionären der DDR bis in die 70er Jahre hinein abgelehnt und aus dem offiziellen "Erbe"-Kanon ausgeschlossen wurde. Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, dass die in *Metamorphosen* enthaltenen Anspielungen auf den Kafka-Text Schneider zur Inszenierung seiner regimekritischen Autorschaft dienten. Wie dies im Einzelnen aussah, ist Gegenstand der Untersuchung, die sich den intertextuellen Bezügen von verschiedenen Seiten annähern wird, um so die Aspekte zu beleuchten, die für die literarische Selbstdarstellung Schneiders maßgeblich sind.

Schlüsselwörter: Rolf Schneider, Intertextualität, Franz Kafka, Autorinszenierung.

Einführung

Dem Werk Rolf Schneiders kommt in der Forschung ein widersprüchlicher Stellenwert zu. Einerseits existieren keine Monographien darüber, was angesichts der Fülle an

Erzähltexten und Hörspielen des mittlerweile 85jährigen Schriftstellers verwunderlich erscheint. Andererseits kann man in so gut wie allen Gesamtdarstellungen der DDR-Literatur Verweise darauf finden, wobei Schneider in ihnen gleichwohl kein eigener Abschnitt gewidmet ist. Summarische Erwähnungen dieser Art aber – und hierin liegt der Widerspruch – verdanken sich der ernstzunehmenden und mithin forschungsrelevanten Rolle, die der Autor im kulturellen Leben der DDR spielte.

Doch auch wenn dem Namen Schneiders in der Forschung nicht die Aufmerksamkeit zuteil wird, die er vielleicht verdient, wird er nicht so ohne weiteres in Vergessenheit geraten, denn er steht in unauflöslicher Verbindung mit dem 7. Juni 1979. An diesem Tag wurde Schneider bekanntlich gemeinsam mit Kurt Bartsch, Adolf Endler, Georg Heym, Karl-Heinz Jakobs, Klaus Poche, Klaus Schlesinger, Dieter Schubert und Joachim Seyppel vom Schriftstellerverband der DDR ausgeschlossen. Es handelte sich um eine kulturpolitische Maßnahme von bis dahin nie dagewesener Schärfe, die auch international für Aufsehen sorgte. Der Verbandsvorsitzende Helmut Küchler begründete sie am Tag der ominösen Sitzung damit,

daß diese Verbandsmitglieder entgegen ihrer im Statut verankerten Verpflichtung, als aktive Mitgestalter der entwickelten sozialistischen Gesellschaft zu wirken, es für richtig und angebracht hielten, vom Ausland her gegen unseren sozialistischen Staat, die DDR, die Kulturpolitik von Partei und Regierung und gegen die sozialistische Rechtsordnung in verleumderischer Weise aufzutreten. Dabei haben sie nicht nur ihre Pflichten aus dem Statut unseres Verbandes mißachtet, sondern sich auch in den Dienst der antikommunistischen Hetze gegen die DDR und den Sozialismus gestellt. (Fuchs / Hein / Kunert 1991: 38)

Der Vorwurf gegen die Autoren lautete also, mit dem Klassenfeind kollaboriert zu haben statt sich, wie es das Verbandsstatut vorsah, für die sozialistische Sache zu engagieren. Dass sie sich nicht in der gewünschten Weise als gesellschaftliche “Mitgestalter” hervortaten, dürfte man nicht zuletzt an ihrem Verhältnis zum sozialistischen Realismus bzw. Bitterfelder Weg abgelesen haben. Schneider beispielsweise lag es offensichtlich fern, sich im Sinne dieser kulturpolitischen Vorgabe (Bundeszentrale für politische Bildung 2011: 32) der sozialistischen Realität zuzuwenden und dabei in Industriebetrieben und Kohlebergwerken Anregungen zu sammeln. Im Allgemeinen scheute er sich nicht davor, sich gegen das DDR-Regime zu positionieren. So schlug er die Mitarbeit an *Sinn und Form* aus Protest gegen Peter Huchels Entlassung ebenso aus wie er einen Anwerbeversuch der Stasi ablehnte (Schwenger 2013). Was ihn aber letztlich ins Visier der Parteiinstanzen brachte – und für seinen Verbandsausschluss wohl auch den Ausschlag gab – war seine Haltung im Zusammenhang der Biermann-Affäre 1976. Er gehörte nämlich zu den zwölf DDR-Schriftstellern, die jene von Stephan Hermlin initiierte Petition gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns unterzeichneten (ebd.). Zudem schrieb er den Schlüsselroman *November* (1979), der offenkundig den Fall Biermann zum Gegenstand hat. Zwar versichert der Autor auf der letzten Seite des Buches, dass es sich um eine “erfundene Geschichte mit erfundenen Figuren” handele; auch wenn er hier ein Ereignis der jüngsten DDR-Geschichte verarbeite, habe er doch stets versucht, “Ähnlichkeiten mit lebenden Personen zu vermeiden” (Schneider 1979: 257) – eine Erklärung, die dazu angetan war, den Verdacht des zeitgenössischen Lesers, es sei eben nicht alles erfunden, eher zu bestärken als ihn außer Kraft zu setzen.

November war eine kalkulierte Provokation und musste als solche das Missfallen parteitreuer Schriftsteller und Funktionäre erregen. Von solchen wurde der literarische Wert des Textes denn auch vehement bestritten, und zwar noch bevor er überhaupt erschienen war. Damit gingen richtiggehende Denunziationen der Autorpersönlichkeit Schneiders einher. Dieter Noll bezeichnete Schneider (sowie auch Stefan Heym und Joachim Seyppel) in einem offenen Brief an Erich Honecker vom 22. Mai 1979 als "kaputte[n] Typen" (zit. nach Fuchs 1991: 10f.). Renate Drenkow, Bereichsleiterin der Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, meinte, dass für sie der Autor von *November* "als Literat undiskutabel" sei, denn es habe "sich in den Jahren erwiesen, daß Schneider doch nur Konfektion macht" (ebd.: 10). Und der stellvertretende Kulturminister Klaus Höpcke soll gesagt haben, dass er gespannt sei, welcher bundesdeutsche Verlag "so geringen politischen, künstlerischen und menschlichen Geschmack haben" werde, ein solches Manuskript zu drucken (ebd.). Entsprechend wurde die Veröffentlichung von *November* sowohl von Schneiders Ostverlag Hinstorff als auch von seinem Westverlag Luchterhand, der um seine DDR-Lizenzen fürchten musste, abgelehnt. Schließlich kam der Roman im damals noch in Hamburg ansässigen Knaus-Verlag heraus (Schwenger 2013).

Als Kuchler im "Tribunal" am 7. Juni 1979 (Fuchs / Hein / Kunert 1991) näher auf Schneider einging, bedachte er den Text mit keinem Wort. Stattdessen sprach er allgemein von der Haltung des Autors, dem er zwischen den Zeilen unterstellte, sich den westlichen Medien anzubiedern und so geistigen Verrat an seinem Land zu üben:

Kollege Schneider [avancierte] zum vielbeschäftigten Schreiber von Artikeln, zum vielbeschäftigten Redner in großbürgerlichen Zeitungen und Rundfunk- und Fernsehstationen. Da war unter vielem anderen zu lesen: "Es gibt nur eine deutsche Literatur, die westdeutsche. Manche Autoren leben in der DDR." Oder: "Man muß wissen, daß jene, die sich dem Wohlergehen der heiligen Kühe (gemeint sind damit die Schriftsteller) am gründlichsten widmen, zugleich die sind, die sie am gründlichsten schlachten." Für Kollegen Schneider ist alles ein Mißverständnis. Bei allem, was er drüben in der großbürgerlichen Presse, im Rundfunk und im Fernsehen gesagt oder geschrieben hat, habe er immer nur das Wohl der DDR im Auge gehabt. Für sie habe er das alles gemacht. (Fuchs /Hein / Kunert 1991: 31)

Der Anschuldigungen ungeachtet geht aus dem Zitat hervor, dass Schneider eine enge Verbindung nach "drüben", zu Westdeutschland, hatte. Tatsächlich gehörte er wie beispielsweise Jurek Becker, Johannes Bobrowski, Stefan Heym und Christa Wolf zu jenen DDR-Schriftstellern, deren Romane um 1970 überwiegend in der Bundesrepublik herauskamen (Frohn 2014: 133). Auch war er Teil der Gruppe von Autoren, die von 1978 bis 1981 langfristige Visa erhielten und zwischen Ost- und Westdeutschland hin- und herpendelten (Emmerich 2000: 257).

Es ist anzunehmen, dass der Umstand, gleichsam zwischen den Stühlen zu sitzen, Schneiders Autorschaft in hohem Maß bedingte. Damit ist zugleich die Frage aufgeworfen, in welcher Weise dies der Fall war. Dem soll im Folgenden anhand der 1965 im Band *Brücken und Gitter* erschienenen Erzählung *Metamorphosen* nachgegangen werden. Sie bietet sich hier deshalb als Textgrundlage an, da sie eine intertextuelle Relation zu *Die Verwandlung* von Franz Kafka aufweist, dessen Werk

von den Kulturfunktionären der DDR bis in die 70er Jahre hinein als "dekadent", "pessimistisch", "formalistisch" oder "historisch überholt" abgelehnt und aus dem

offiziellen "Erbe"-Kanon ausgeschlossen [wurde]. In literaturwissenschaftlichen Debatten diente es oft als negative Folie für die Forderungen des "Sozialistischen Realismus"; die Schriftsteller wurden davor gewarnt, Kafka zum Vorbild für das eigene Werk zu nehmen. Dennoch – oder gerade deshalb – hat Kafka für die Schriftsteller in der DDR eine besondere Rolle gespielt. In zahlreichen Prosatexten und (weniger oft) in Dramen und Gedichten lassen sich Bezüge unterschiedlicher Art entdecken – von der bloßen Erwähnung des Namens bis hin zu komplexer Aneignung und Verarbeitung von Kafkaschen Motiven, Figuren und Erzählstrukturen. (Winnen 2006: 11)

Vor diesem Hintergrund ist davon auszugehen, dass die in *Metamorphosen* enthaltenen Anspielungen auf *Die Verwandlung* Schneider zur Inszenierung seiner regimekritischen Autorschaft dienten. Wie dies im Einzelnen aussah, ist Gegenstand der folgenden Untersuchung, die sich den intertextuellen Bezügen von verschiedenen Seiten annähern wird, um so die Aspekte zu beleuchten, die für die Selbstdarstellung dieses wichtigen und doch so unterschätzten DDR-Schriftstellers maßgeblich sind.

Mit Kafka gegen den sozialistischen Realismus

Am 27. und 28. Mai 1963 fand in Liblice eine Tagung statt, die als Kafka-Konferenz in die Geschichte eingehen sollte. Auf Einladung der Tschechoslowakischen Akademie der Künste, des Schriftstellerverbands der ČSSR und der Prager Karls-Universität kamen Literaturwissenschaftler, Philosophen und Schriftsteller aus Ost und West zusammen, um über die im Ostblock verpönten Texte Franz Kafkas zu diskutieren. Die Veranstaltung war von den Initiatoren als "Baustein für den künftigen festen, marxistisch orientierten Standpunkt über Kafka" gedacht (Weinberg 2014: 209). Ziel war es, Kafkas Werk unter den Bedingungen des Sozialismus zu rehabilitieren.

Die Diskussionen kreisten vornehmlich um die Begriffe Realismus und Entfremdung. Im Fall des ersteren gab Georg Lukács' fünf Jahre zuvor erschienener Essay *Wider den mißverstandenen Realismus* den Maßstab vor. Darin wird unter der Überschrift *Kafka oder Thomas Mann?* Kafkas "artistisch interessante Dekadenz" (zit. nach Winnen 2006: 18f.) dem "lebenswahren kritischen Realismus" (ebd.) Manns gegenübergestellt und somit abqualifiziert. Was die Entfremdung betrifft, lag die Crux darin, dass sie im Sozialismus als aufgehoben galt. So heißt es etwa in dem 1970 in Ostberlin verlegten *Kulturpolitischen Wörterbuch* unter dem Stichwort "Humanität", dass diese erst in der sozialistischen Gesellschaft möglich werde, da hier "die Quellen der Unterdrückung und Unfreiheit des Menschen beseitigt, die Entfremdung überwunden, die Ursache der Kriege beseitigt" seien (Bühl, Heinze u.a. 1970: 220). Diese Auffassung wurde auf der Kafka-Konferenz von Reformisten wie Eduard Goldstücker aus Prag, Ernst Fischer aus Wien und Roger Garaudy aus Paris in Frage gestellt. Sie gingen davon aus, dass die Entfremdung im Sozialismus noch existiere und man sich damit auseinandersetzen müsse, bis die kommunistische Gesellschaftsordnung hergestellt sei. Da Kafka ihrer Ansicht nach die Entfremdung in mustergültiger Weise dargestellt habe, befürworteten sie die Publikation seiner Texte in sozialistischen Ländern. Mit besonderem Nachdruck forderte Ernst Fischer, Kafkas Werk dort "ein Dauervisum" zu erteilen:

Kafka ist ein Dichter, der uns alle angeht. Die Entfremdung des Menschen, die er mit maximaler Intensivität dargestellt hat, erreicht in der kapitalistischen Welt ein schauerliches Ausmaß. Sie ist aber auch in der sozialistischen Welt keineswegs überwunden. Sie Schritt für Schritt zu überwinden, im Kampfe gegen Dogmatismus und Bürokratismus, für

sozialistische Demokratie, Initiative und Verantwortung, ist ein langwieriger Prozess und eine große Aufgabe. [...] Wir sollten einem Dichter, der origineller und alarmierender als viele andere die Entfremdung, Verdinglichung, Entmenschlichung in der spätkapitalistischen Welt dargestellt hat, nicht länger das Visum verweigern. [...] Ich appelliere an die sozialistische Welt: Holt das Werk Kafkas aus unfreiwilligem Exil zurück! Gebt ihm ein Dauervisum! (Fischer 1973: 365ff.)

Der hier vorgetragenen Einstellung stand die Position derer gegenüber, die jegliche Entfremdungserscheinungen im Sozialismus bestritten und deshalb Kafkas Werk ablehnten. Zu ihnen gehörte die gesamte DDR-Delegation. Für Anna Seghers, Klaus Hermsdorf, Helmut Richter und Werner Mittenzwei war Kafka für den Buchmarkt ungeeignet und erschien ihnen höchstens als ein Fall für – ideologisch standfeste – Literaturhistoriker (Stašková 2008: 54). Vor diesem Hintergrund kann die Kafka-Konferenz als “metaphorische Einkleidung eines politischen Kampfes gegen den Dogmatismus” (Jäger 1995: 113) oder als Kampf der “Reformkräfte gegenüber Kräften der Beharrung” (Mittenzwei 2000: 80) angesehen werden.

Nach der Kafka-Konferenz wurde in der DDR eine Kampagne gegen Formalismus und Abstraktionismus gestartet und so die in Liblice begonnene Auseinandersetzung auf einseitige Weise fortgeführt. Einen Höhepunkt in diesem Zusammenhang markiert das auch als “Kahlschlag” bezeichnete 11. Plenum des ZKS der SED. Es handelt sich hierbei um einen mit inquisitorischer Schärfe durchgeführten Angriff auf DDR-Künstler, die sich mit dem Problem der Entfremdung befassten. Ihnen wurden, wie es hieß, schädliche Tendenzen vorgeworfen. Nach dem Bitterfelder Weg hatten sich die Künstler aber an die ästhetischen Richtlinien des sozialistischen Realismus zu halten. Mithin ging es auf dem 11. Plenum um die kulturpolitische Durchsetzung dieser Stilrichtung. Was folgte, war eine Fülle repressiver Maßnahmen, die viele Kunst- und Kulturschaffenden in eine Identitätskrise stürzten. (Ebd.: 34) Angesichts solcher Umstände ist es bemerkenswert, dass sich seit Mitte der sechziger Jahre eine literarische Entwicklung abzeichnete, die dem Bitterfelder Weg grundsätzlich widersprach:

Wo, wie schon Ernst Bloch einst schrieb, “Phantasie fast Strafsache” ist, lautet jetzt die Parole der Literatur: “Die Phantasie an die Macht.” Gegen eine Koalition des Schreckens aus Männerherrschaft, Gewalt, Krieg und purer technischer Rationalität wird ein Neugewinn der lebendigen Imagination, des “bildlichen Denkens” gesetzt. (Emmerich 2000: 287)

Dieser Art von Literatur, in der phantastische Elemente im Vordergrund stehen, ist auch Rolf Schneiders erstmals 1965 in Westdeutschland erschienene Erzählung *Metamorphosen* zuzuordnen. Das Phantastische dieses Textes speist sich interessanterweise aus der intertextuellen Relation, die er zu Kafkas *Die Verwandlung* aufweist. Wie Gregor Samsa wacht der Protagonist, ein Tierarzt, eines Morgens verwandelt auf: ihm ist über Nacht ein Schweif gewachsen. Vergeblich versucht er, ihn in der Öffentlichkeit zu verbergen. Wo immer er hingeht, fällt sein neu gewachsener Körperteil sofort auf und sorgt für heftige Irritationen. Der Held, seinen Namen erfährt der Leser nicht, wird von seinem Chef, dem Kosmetikfabrikanten Caeglevich, dessen Hunde er pflegt, entlassen und von der Gesellschaft ausgestoßen. Als sich die Medien für seinen Schweif zu interessieren beginnen, wendet sich das Blatt. Er wird berühmt und die Gesellschaft “allmählich von einem wahren Schwanztaumel ergriffen” (Schneider 1965: 58). Bald hat er das Monopol auf die Herstellung von künstlichen

Schwänzen inne, die als Accessoire stark in Mode kommen, und wird unermesslich reich. Aus Gnade stellt er den Bankrott gegangenen Caeglevich als Hundepfleger ein. Eines Morgens erscheint dieser verwandelt zur Arbeit – ihm ist ein Hirschgeweih gewachsen – und gibt so seinem Chef Anlass zu “dunkle[n] Ahnungen” (ebd.: 63).

Die in *Metamorphosen* auftretenden Kafka-Bezüge sind zahlenmäßig sehr gering (gerade einmal zwei), doch kann man davon ausgehen, dass Schneider sie gezielt eingesetzt hat, denn sie treten an zentralen Stellen auf, nämlich zu Beginn der Handlung und an ihrem Wendepunkt, als der Protagonist durch seinen Schweif Berühmtheit erlangt. Für eine intertextuelle Einordnung der Erzählung scheint daher ein pragmatisch orientierter Theorieansatz am ehesten geeignet zu sein. Einen solchen bieten Ulrich Broich und Manfred Pfister an, die den Intertextualitätsbegriff auf “bewußte, intendierte und markierte Bezüge zwischen einem Text und vorliegenden Texten oder Textgruppen” (Broich und Pfister 1985: 27) eingrenzen. Demnach liegt Intertextualität dann vor,

“wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewußt ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, daß er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.” (Broich und Pfister 1985: 31)

Damit dies gelingt, markiert der Autor seine intertextuellen Bezüge oft in irgendeiner Form. Indes kann er “auf jede Markierung verzichten, wenn sein eigener Text auf Texte verweist, die einem breiteren Leserpublikum bekannt sind” (ebd.: 32). Nun kommt dem Beginn von Kafkas *Die Verwandlung* ein verhältnismäßig prominenter Status zu. Der Satz: “Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt” (Kafka 1950: 57) gehört zu den bekanntesten der Weltliteratur. Die Chancen, dass der (westdeutsche) Leser bei der Kombination der Wörter “Erwachen”, “Verwandlung” und “Traum” Kafkas Erzählung assoziiert, standen auch um 1965 ziemlich hoch. Im Erzählanfang von Schneiders *Metamorphosen* wird wohl deshalb keine Markierung vorgenommen. Es genügt der Hinweis, dass der verwandelte Protagonist glaubt, schlecht geträumt zu haben:

Der Tag, mit dem alles begann, war ein Dienstag. Ich erinnere mich, daß ich, im Augenblick des Erwachens, starke Unlustgefühle verspürte, den Wunsch, meine Nachtruhe fortzusetzen, und das merkwürdige Gefühl einer Verwandlung; wahrscheinlich (so dachte ich in jenem Augenblick) war ich soeben einem ungunen Traum entschlüpf. (Schneider 1965: 45)

Doch während Gregor Samsa sich zu einem “ungeheueren Ungeziefer” verwandelt sieht, ist dem Protagonisten in Schneiders Erzählung lediglich ein Schweif gewachsen. Allerdings wird dieser ebenfalls als “etwas Ungeheuerliche[s]” (ebd.) bezeichnet. Vor dem Hintergrund der Kafka-Konferenz liegt es nahe, solche Anspielungen auf *Die Verwandlung* als kritische Gesten zu deuten, die sich gegen den sozialistischen Realismus und somit auch gegen die DDR-Obrigkeit richten.

Der zweite Kafka-Bezug von *Metamorphosen* ist sogar als solcher markiert: er kommt direkt zur Sprache. Gemeint ist die Stelle, an der es heißt, dass “der Germanist Hans Mayer ein Vorwort zu Kafkas ‚Verwandlung‘ [verfasste], in dem er meines

Schicksals ausführlich gedachte” (Schneider 1965: 58). Hier wird der Eindruck der Opposition dadurch verstärkt, dass es sich bei jenem Vorwortschreiber ausgerechnet um Hans Mayer handelt, Schneiders ehemaligen Doktorvater (Reif 2013), dessen schwieriges Verhältnis zum Regime ihn 1962 dazu bewog, die DDR in Richtung Bundesrepublik zu verlassen (Boden und Rosenberg 1997: 134). In diesem Fall ist die Intertextualität also Teil eines selbstreferenziellen Spiels, das im Zeichen der Provokation steht: Mayer, der dem Osten den Westen vorzog, schreibt zu dem vom Osten abgelehnten Bezugstext der *Metamorphosen* ein Vorwort und setzt darin dem Helden der *Metamorphosen* ein Denkmal.

Dass sich Rolf Schneider mit den kulturpolitischen Vorgaben seines Landes nicht identifizieren konnte, ist im Übrigen bekannt. Für ihn gab es, wie ihn Helmut Kuchler am 7. Juni 1979 vorwurfsvoll zitierte, “nur eine deutsche Literatur, die westdeutsche” (Fuchs / Hein / Kunert u.a. 1991: 31). Den Bitterfelder Weg etwa sah Schneider – zumal nach seinem Ausschluss aus dem Schriftstellerverband der DDR – als gescheitert an. Im August 1979 meinte er in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: “Der Versuch schlug fehl. Die Leute mochten das nicht. Mit dem politischen Ende Walter Ulbrichts wurde der Bitterfelder Weg umgepflügt; niemand mehr mag ihn betreten.” (Zit. nach Jäger 1995: 103)

Mit Kafka für den westdeutschen Markt

Seit Mitte der sechziger Jahre präsentierte sich der kritische Teil der DDR-Literatur außer auf dem Markt der DDR noch auf dem der Bundesrepublik. Aufgrund der Zensur entstand die paradoxe Situation, dass immer mehr Autoren in der DDR lebten und schrieben, ihre Texte aber nur in westlichen Ländern veröffentlichen konnten. (Emmerich 2000: 54) Dieser Gruppe von Autoren ist Rolf Schneider nur bedingt zuzurechnen, da er in der DDR ein anerkannter Dramatiker war. Doch musste auch er aus Zensurgründen teilweise auf den westdeutschen Markt ausweichen, so etwa im Fall des Prosabandes *Brücken und Gitter*. Er saß also, kann man sagen, zwischen den Stühlen, was jedoch durchaus seine Vorteile hatte. Seit DDR-Schriftsteller nämlich auch auf dem westlichen Literaturmarkt vertreten waren, wurde “manchem literarisch nicht unbedingt haltbaren Text aus der DDR als dort verbotenem ein Dissidenten-Bonus eingeräumt, der, zumal im Verlauf der 80er Jahre, bisher gültige Bewertungsmaßstäbe erheblich verrückte” (Emmerich 2000: 54f.). In den achtziger Jahren konnte es mitunter sogar vorkommen, dass ein Publikationsverbot einem Autor gleich doppelten Nutzen brachte, wenn sich die DDR-Behörden ihm gegenüber als kulant erwiesen und so ein bereits im Westen veröffentlichter Text nun auch im Osten erscheinen konnte. Von Ausnahmen dieser Art profitierte neben Autoren wie Jurek Becker, Sarah Kirsch, Günter Kunert und Thomas Brasch auch Rolf Schneider (Emmerich 2000: 59).

Marcel Reich-Ranicki beschrieb Schneider einmal als “Pragmatiker des literarischen Gewerbes” und meinte, dass seine Arbeiten für den Rundfunk, das Theater und den Film von “Umsicht und vorzüglicher Marktkenntnis” ebenso zeugten wie von “rascher und konsequenter Anpassungsfähigkeit und von handwerklicher Geschicklichkeit” (Reich-Ranicki 1970). Diese Charakterisierung findet sich in Reich-Ranickis Verriss von Schneiders Roman *Der Tod des Nibelungen*. Fast wirkt es so, als billige der Kritiker darin dem Autor das an pragmatischem Talent zu, was er ihm an erzählerischen Qualitäten abspricht. Indes scheint das Bild des anpassungsfähigen

Pragmatikers, der sich bestens auf dem Markt auskennt, nicht ganz unzutreffend. Was Schneider beispielsweise kurz nach der Wende in seinem Essay *Volk, Kunst und Lüge – Zur geistigen Situation in der einstigen DDR* (1991) über den deutsch-deutschen Literaturbetrieb schrieb, macht deutlich, dass er sich des oben angesprochenen “Dissidenten-Bonus” in jeder Hinsicht bewusst war:

Sang der Künstler das Lob der Mächtigen, wurde er von ihnen mit monetären Wohltaten überhäuft. Suchte er den Konflikt mit ihnen, bescherte ihm dies angenehme Schlagzeilen jenseits der Grenzen, die ihn mit einer schützenden Aura umgaben und sich ihrerseits monetär ausbeuten ließen. (Zit. nach Zipser 1995: 291)

In der Nachkriegsliteratur inszenierten sich bekanntlich viele westdeutsche Autoren – darunter auch sehr namhafte – als politische Nonkonformisten. Diese Rolle bot ihnen nämlich die Möglichkeit, besonders große Mengen an symbolischem (und so mittelbar auch an ökonomischem) Kapital im Sinne Pierre Bourdieus zu akkumulieren. (Bazarkaya 2015: 39ff.) Schneider veranschlagt diese Verhältnisse im Zitat auf regimekritische DDR-Autoren, deren Texte in westdeutschen Verlagen erschienen. Er spricht dabei von Konflikten mit der DDR-Obrigkeit, die sich im Westen symbolisch wie ökonomisch “ausbeuten ließen”. Auch Autoren wie Wolfgang Koeppen, Heinrich Böll oder Alfred Andersch gingen auf Konfrontation mit der Bundespolitik und sorgten so für literarische Skandale. Indes waren die politischen Missstände, die sie skandalisierten, mitunter nur effektiv konstruierte (Bazarkaya 2015: 53ff.). Ähnliches ist auch in Bezug auf DDR-Schriftsteller denkbar, die im Westen publizierten. Der “Dissidenten-Bonus” mag nicht zuletzt Autoren gewährt worden sein, die im westdeutschen Literaturbetrieb aus Scheinkonflikten mit der SED Kapital schlugen.

Es stellt sich nun die Frage, inwiefern marktstrategische Erwägungen, wie sie im Zitat angedeutet sind, bei der Konzeption des Bandes *Brücken und Gitter* eine Rolle spielten. In diesem Zusammenhang ist die Erzählung *Metamorphosen* von besonderem Interesse. Gewiss, die darin enthaltenen Kafka-Bezüge richten sich gegen den sozialistischen Realismus und sind somit als regimekritisch zu deuten. Doch wird dies durch den nicht geringfügigen Umstand relativiert, dass *Brücken und Gitter* in Westdeutschland veröffentlicht wurde.

Bei der Untersuchung literarischer Handlungen, die mit Blick auf den Markt vollzogen werden, kann sich Siegfried J. Schmidts Empirische Theorie der Literatur (ETL) als hilfreich erweisen. Schmidt geht von vier elementaren Handlungsrollen aus, die das Literatursystem strukturieren: dem Produzenten, dem Vermittler (Verlag), dem Rezipienten und dem Verarbeiter (z.B. Kritiker, Literaturwissenschaftler, Regisseur) literarischer Texte (Schmidt 1991: 80). Der ETL zufolge besitzt ein Text an sich noch keine Bedeutung. Erst durch die Informationen, die er kommuniziert, wird im kognitiven Bereich der Rezipienten ein “Kommunikat” (Schmidt 1991: 62) produziert und dem Text als Bedeutung zugeordnet. Gemeinsam mit ihren Verlagen können Autoren die Kommunikate, die ihren Texten zugeordnet werden sollen, in gewisser Weise steuern. Im Fall solcher “Kommunikationsstrategien” (Schmidt 1991: 64) spielen die voraussetzbaren Erwartungen der literarischen Öffentlichkeit eine wesentliche Rolle.

Oft verbindet sich die Werbung, die Verlage für ihre Autoren machen, mit der Kommunikationsstrategie der zu verkaufenden Texte. Dabei kommt Klappentexten eine

zentrale Bedeutung zu, denn sie werden unter enger Abstimmung der Vermittler- und der Produzentenseite erstellt. Sie spiegeln mithin die Kommunikationsstrategie, die dem angepriesenen Produkt zugrunde liegt, mit besonderer Deutlichkeit wider. Deshalb lohnt es sich, einen Blick auf den Klappentext des Bandes *Brücken und Gitter* zu werfen, der 1965 im Verlag R. Piper & Co. in München erschien. Darin heißt es u.a.:

Dieser Band stellt die ersten Prosatexte eines jungen, in Ostdeutschland lebenden Autors vor, der bisher vornehmlich als Dramatiker hervorgetreten ist. Dramatisch im Ansatz und in der Struktur sind auch diese unter dem Titel *Brücken und Gitter* zusammengefaßten sieben Erzählungen, die, bei aller Verschiedenheit der Sujets, ein gemeinsames Grundmotiv aufweisen: den Einbruch des Unverhofften in eine bis dahin normale Alltagsexistenz. Das Motiv wird auf verschiedene Weise abgehandelt: ironisch-grotesk, wie in der Geschichte eines Tierarztes; hier mündet der kafkaeske Fall einer überraschenden humanbiologischen Veränderung nicht ins Tragische, sondern ins Komische; der Held, der eines Morgens entdecken muß, ihm sei ein tierischer Schweif gewachsen, vermag seine Gestaltveränderung sozial produktiv zu machen. (Schneider 1965: Klappentext)

Wie unschwer zu erkennen ist, besteht der genannte Titel aus Motiven der Verbindung (“Brücken”) und Trennung (“Gitter”). Erfährt der Leser nun im Klappentext des vier Jahre nach Errichtung der Berliner Mauer erschienenen Bandes, dass es sich bei Rolf Schneider um einen DDR-Autor handelt, dürfte dies seine Rezeptionserwartung wesentlich mitbestimmen. In den meisten Fällen wird er nämlich dazu geneigt sein, hinter dem Titel eine politische Botschaft zu vermuten. Merkwürdigerweise wandte sich Reich-Ranicki gerade gegen eine solche Annäherung an den Band. In seiner Kritik von *Brücken und Gitter* empfahl er, sich davor zu hüten, Schneiders Erzählungen “für unmittelbare ideologische oder politische Bekenntnisse zu halten” und “eine direkte und aktuelle Stellungnahme” zu suchen, da man sonst “das, was dieser Autor gewollt und geleistet hat, gründlich verkennen” würde (Reich-Ranicki 1970). Da der Band tatsächlich keine direkten politischen Botschaften enthält, mag diese Warnung auf den ersten Blick plausibel erscheinen. Indes fällt auf, dass die titelgebenden Erzählungen in der NS-Zeit spielen: Handlungsort von *Brücken* ist das von den Nationalsozialisten besetzte Holland, der von *Gitter* das “Dritte Reich”. Eine Diskussion der Frage, inwiefern das NS-Regime hier stellvertretend für das DDR-Regime steht, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Vermutlich wird aber in beiden Fällen Gebrauch von der Camouflage (Ueding 1994: 119f.) bzw. der “äsopischen Schreibweise” (Mehnert 1996: 263 ff.) gemacht und so das Politische der Texte in verdeckter Weise dargestellt. Anders ausgedrückt, wird es auf die formalästhetische Ebene verschoben, wo es vom Leser entsprechend dekodiert werden muss.

Dies ist jedenfalls bei der intertextuellen Relation der Fall, die *Metamorphosen* zu *Die Verwandlung* aufweist, wobei hier der politische Aspekt darin besteht, dass man um 1965 in Kafkas Werk eine Art symbolischen Gegensatz zum sozialistischen Realismus erblickte. Bemerkenswerterweise wird bereits im Klappentext von *Brücken und Gitter* explizit auf den “kafkaeske[n] Fall einer überraschenden humanbiologischen Veränderung” hingewiesen, der sich in *Metamorphosen* zuträgt. In Kritiken und Gutachten der DDR aber “stellte der Verweis auf ‚Kafkaeskes‘ [...] ein Stigma dar”, unterlag doch die Beschäftigung eines Autors mit Kafka bis in die siebziger Jahre und darüber hinaus “dem Verdacht des Subversiven, des Ausweichens vor kulturpolitischen Forderungen und der ästhetisierenden Vorliebe für Abseitiges” (Langermann 2000: 210). Daraus lässt sich schließen, dass der offene Kafka-Verweis im Klappentext Teil

der Kommunikationsstrategie war, derer sich Schneider und sein Verlag bedienten. Der Name des Autors sollte vom Leser mit dem Franz Kafkas in Beziehung gesetzt und so ein entsprechendes Kommunikat gebildet werden. Es galt, *Brücken und Gitter* als ein Stück regimekritischer DDR-Literatur zu inszenieren – umso mehr, als der Band dies in Teilen auch tatsächlich war.

Mit Kafka mehr sagen

Um 1900 war die Psychoanalyse unter europäischen Intellektuellen ein heiß diskutiertes Thema. In Prag kam der Schriftsteller Franz Kafka mit ihr deshalb zwangsläufig in Berührung. Bald war er mit ihr vertraut und dürfte in seinem Schreiben unter ihrem Einfluss gestanden haben. (Sokel 2002: 152ff.) Besonders Sigmund Freuds *Die Traumdeutung* hinterließ deutliche Spuren in seinem Werk. Es ist kein Zufall, dass Kafkas Texten seit ihrer frühesten Rezeption eine gewisse Traumartigkeit attestiert wird (Alt 2002: 350). Diese mag zum Großteil von der Art und Weise herrühren, wie Kafka Metaphern einsetzt. Folgende Ausführungen Walter Sokels sind in diesem Zusammenhang äußerst erhellend:

His [Kafkas] stories tend to present enactments of metaphors buried in language, not only in the German language in which he wrote but also in the universal symbolism of pre-rational thought. Basic metaphors by which prescientific language expresses experiences, attitudes or relationships become event in Kafka's tales. He re-instates, or re-creates, the pictorial expressiveness which the original metaphor, frozen in cliché or idiom, once conveyed. Thus Kafka's writing conforms to [...] the activity of dreaming mind. As Freud has shown in his *Interpretation of Dreams*, a work with which Kafka was familiar, dreams speak in the pictorial language speech once was. They take the metaphors hidden in speech literally and act them out as visualized events. (Sokel 1966: 4)

Nach Sokel wird in Kafkas Texten die Bildlichkeit vorrationalen Denkens inszeniert. Dies geschehe dadurch, dass der bildliche Ausdruck, der Metaphern ursprünglich innegewohnt habe, rekonstruiert und vor Augen geführt werde. Folglich stehe Kafkas Sprache in einem Nahverhältnis zu der des Traumes. Sokel verweist hier auf Freud, der in *Die Traumdeutung* gezeigt habe, dass in Träumen sprachlich konventionalisierte Metaphern wörtlich genommen würden und sich daraus die geträumte Wirklichkeit ergebe. So gesehen ist es hauptsächlich die Überführung des Metaphorischen ins Buchstäbliche, die das Spezifische des Kafka'schen Erzählens ausmacht. Im Fall von *Die Verwandlung* etwa bringt die Bezeichnung Gregor Samsas als "ungeheueres Ungeziefer" die innerfiktionale Tatsache seiner Verwandlung zum Ausdruck, wobei hier das diskriminierende Bild des menschlichen Parasiten deutlich mitschwingt. Kafka hat also, kann man sagen, "die Metapher beim Wort genommen und einen Menschen zum Tier, zum Untier werden lassen" (Zimmermann 2004: 80).

In einem solchen Verhältnis zum bildlichen Ausdruck lässt sich ein weiterer wichtiger Aspekt erblicken, der Schneiders *Metamorphosen* mit dem intertextuellen Vorbild Kafkas verbindet, denn auch in dieser Erzählung wird mit der Doppelsinnigkeit einer Metapher gespielt. Es handelt sich um den für den Text so zentralen Begriff des Schwanzes, der stellenweise zwischen zwei Bedeutungen oszilliert: die eine verweist buchstäblich auf den tierischen Schweif, die andere metaphorisch auf das männliche Glied. Kurz nachdem der verwandelte Protagonist von Caeglevich entlassen wurde, setzt er sich in ein Café, um sich zu sammeln, doch

alsbald schlüpfte mein Schweif wieder aus dem Hosenbund, um meiner Erregung sichtbaren Ausdruck zu verleihen. Zwei Frauen, am Nebentisch sitzend, kreischten schrill, das Serviermädchen ließ Tablett, Teller und Torte fallen, ich selbst sprang auf, riß meinen Mantel an mich, verdeckte notdürftig meinen neuen Körperteil damit und stürmte aus dem Caféhaus. (Schneider 1965: 55)

Ein Schwanz, der seinem Träger "aus dem Hosenbund" schlüpft, um seiner "Erregung sichtbaren Ausdruck zu verleihen", und so Frauen in Hysterie versetzt – bei einer solch grotesken Szene könnte der Leser durchaus geneigt sein, sich nicht an den Wortlaut zu halten, sondern sich eine Gestalt wie den Trickster vorzustellen, dem "ein so riesiger Phallus zugeschrieben [wird], daß er ihn sich auf seinen Wanderungen um den Leib schlingen muß oder gar zu verlieren droht, so als er ihn eines Nachts ausrollt und er ihm im Schlaf von Tieren abgefressen wird" (Borchmeyer 2004: 6). Ein Vergleich mit der besonders aus indianischen und fernöstlichen Mythologien bekannten Figur des Tricksters bietet sich hier auch insofern an, als sie "ein nicht selten oppositionelles Element innerhalb der göttlichen Ordnung [verkörpert], eine [...] Aufhebung derselben, die sich immer wieder in den Formen grotesker Übertreibung der Sexualität und der ihr dienenden Körperorgane ausdrückt" (ebd.). Der Schwanz des Helden von *Metamorphosen* ist ebenfalls dazu angetan, die bestehende Ordnung aufzuheben, und zwar nicht nur durch das Chaos, das sein Anblick anfangs in der Öffentlichkeit verursacht, sondern auch dadurch, dass er in gewisser Weise eine Umwertung der Werte einläutet. An diesem Umstand hat die Presse erheblichen Anteil. Durch sie wird der Protagonist buchstäblich über Nacht berühmt. Als er nur einen Tag nach dem Vorfall im Café ein Restaurant besucht, bemerkt er, "[w]ährend ich, in einem allgemeinen und ehrfürchtigen Schweigen der Menschen um mich, meine Suppe löffelte, [...] erstmals schmachtende Frauenblicke auf meinem Schweif" (Schneider 1965: 57). Der neu gewachsene Körperteil des Helden ist unversehens zu einem Sexualobjekt geworden. Was tags zuvor für Entsetzen sorgte, ruft nun Staunen und Bewunderung hervor. Bald bekommt der Held Unmengen an Fanpost: "Briefe meiner Bewunderer, Briefe, die von der Sehnsucht nach einem eigenen Schweif sprachen, dazu Heiratsanträge bewundernder Frauen." (Schneider 1965: 58) Es dauert nicht lange, bis um seinen Schweif, dieses offenkundige "Sexualsymbol", ein regelrechter Kult betrieben wird:

Die Welt, in der ich lebte, wurde allmählich von einem wahren Schwanztaumel ergriffen. Psychologen aus der Schule C.G. Jungs schrieben langatmige Untersuchungen über den Schweif als Sexualsymbol; der Germanist Hans Mayer verfaßte ein Vorwort zu Kafkas "Verwandlung", in dem er meines Schicksals ausführlich gedachte, während Essayisten aus der Schule Kérenyis mich zu Centauren und dem Gott Pan in Beziehung setzten [...]. (Ebd.)

Stellt man sich nun die Frage, worauf dieses doppelsinnige Spiel abzielt, ist zunächst einmal festzuhalten, dass die phallische Bedeutung von "Schwanz" eine vergleichsweise tabuisierte ist; sie verweist auf Inhalte, die sich unter Umständen mit sozialen Sanktionen verbinden. Es hat den Anschein, als erfülle der neutrale Sinn dieses Wortes, der den Schweif bezeichnet, im Text die Funktion, den ersten, Anstoß erregenden zu verdecken. Nicht zufällig verspürt der Held beim Erwachen "starke Unlustgefühle" und merkt sogar, "wie meine Unlust wuchs" (Schneider 1965: 45). Ihm ist die Verwandlung äußerst unangenehm; er schämt sich für seinen neu gewachsenen Körperteil und versucht verzweifelt, ihn zu verstecken. Besonders deutlich wird dies in der Szene, in der sein Chef Caeglevich den Schwanz entdeckt:

“Was haben Sie denn da?” Gehorsam schickte ich meinen Blick auf den Weg, den mir Caeglevichs ausgestreckter Zeigefinger wies; er endete an meinem rechten Hosenbein, wo es merkwürdig zuckte und schlingerte unter dem Stoff. Ich errötete und sagte: “Bitte.” Ich erkannte Caeglevichs quellenden Blick, der meine Verwirrung verstärkte, und die Verwirrung verstärkte wiederum das Zucken an meinem rechten Hosenbein. “So antworten Sie doch!” raunte Caeglevich, worauf ich ins Stottern geriet, ein paar sinnlose Worte hervorbrachte, während Erregung, Scham, Verzweiflung und Wut mein Inneres erfüllten. (Schneider 1965: 51)

Das Zitat ist ein gutes Beispiel dafür, wie sich in *Metamorphosen* die Grenzen zwischen Traum und Wirklichkeit verwischen, denn obwohl hier offenkundig nichts Geträumtes wiedergegeben wird, eignet der Szene doch etwas Traum- oder (bedenkt man die “Erregung, Scham, Verzweiflung und Wut” des Helden) Alptraumartiges. Damit ist wiederum ein Verweis auf Kafkas Werk und so mittelbar auch auf das Freuds gegeben, von dem ersteres, wie bereits erwähnt, beeinflusst wurde. Zugespielt gesagt, könnte sich die im Zitat beschriebene Szene von der Art her auch als Fallbeispiel in *Die Traumdeutung* finden. Die zentrale These dieses Buches lautet, dass Träume Wunscherfüllungen seien. Freud schreibt, dass der Schlaf “das Tor zur Motilität” (Freud 1982: 541) schließe, d.h. die Umsetzung von Vorstellungen in Handlungen verhindere. So könnten im Bereich der Gedanken auch unerlaubte Wünsche befriedigt werden. Allerdings sei das, woran sich der vom Traum Erwachte noch erinnere, nicht der ursprüngliche, “latente” (Freud 1982: 160) Wunsch, sondern nur eine nach Maßgabe des Bewusstseins gereinigte Fassung davon, die Freud als “manifesten Trauminhalt” (ebd.) bezeichnet. Dieser komme durch die “Traumentstellung” zustande, eine Form der Traumarbeit, die ihrerseits ein Werk der “über die Zulassung zum Bewußtsein” wachenden “Zensur” ist (ebd.). In ihr offenbart sich die sprachliche Struktur des Traumes, denn ihre

Operationen der Verdichtung und Verschiebung korrespondieren, wie die Freud-Lektüren des Strukturalismus nachgewiesen haben, der rhetorischen Vertauschungslogik von Metapher und Metonymie (so Roman Jakobson und, ihm folgend, Jacques Lacan). Verdichtung (als Operation der metaphorischen Ersetzung) und Verschiebung (als Akt des metonymischen Transfers) treten im Bereich der dem Menschen zugänglichen Ebene der sekundären Bearbeitung zutage. Diese sorgt für eine Zensur des latenten Traumgedankens, indem sie ihn durch Prozesse der Konzentration (Verdichtung) oder Übertragung (Verschiebung) abwandelt. (Alt 2002: 324)

Demnach handelt es sich bei dem Spiel, das in Schneiders Erzählung mit der Doppeldeutigkeit von “Schwanz” getrieben wird, um eine semantische Verschiebung. Der Traumsprache gemäß findet ein metonymischer Transfer von der tabuisierten auf die neutrale Bedeutung des Schwanzbegriffes statt, wobei erstere stets mitschwingt – sei es in Andeutungen, sei es durch die Rede vom “Sexualsymbol”. Somit lässt der Text, in dem sich auf kafkaeske Weise Traum und Wirklichkeit verschränken, den Vorgang der Traumentstellung bzw. der Zensur sichtbar werden. Insofern liegt hier das Paradox vor, dass inszeniert wird, was nicht bis zum Bewusstsein vordringt. Wie weiter oben ausgeführt, stellt Kafka in ähnlicher Weise die Bildlichkeit vorrationalen Denkens dar. Zudem enthält auch sein Werk Spuren einer paradoxen “Ästhetik der Zensur” (Müller 2000: 107ff.).

Doch wichtiger als die Diskussion solcher Parallelen erscheint nunmehr die Frage nach der politischen Intention, die hinter Schneiders Inszenierung zensierter Inhalte

stehen könnte. Immerhin handelt es sich bei der Zensur um einen Begriff aus der Politik und als solcher wird er im Übrigen auch von Freud adaptiert, der sich beim Verfassen von *Die Traumdeutung* vor die Aufgabe gestellt sieht, einen ebenso komplexen wie unbekanntem Gegenstand zu erklären. Deshalb sucht er “zu diesem Vorkommnis aus dem psychischen Binnenleben das Seitenstück aus dem sozialen Leben” (Freud 1982: 158). Da jene psychische Instanz – ähnlich wie die staatliche Zensur – mit Unterdrückung unangenehmer Wahrheiten, Zwang zur Mäßigung und Verstellung zusammenhängt, wählt er den Zensurbegriff, der es ihm ermöglicht, zum “Kern” (Freud 1982: 308) seiner Arbeit zu gelangen, d.h. zu einer “bis ins einzelne durchzuführende[n] Übereinstimmung zwischen den Phänomenen der Zensur und denen der Traumstellung” (Freud 1982: 160).

Weiter oben wurde die Camouflage bereits angesprochen. Für kritischere DDR-Autoren bildeten verdeckte Schreibweisen dieser Art eine wichtige Form des Ausdrucks. Angesichts eines massiven Zensurapparates blieb ihnen teilweise nichts Anderes übrig als von ihnen Gebrauch zu machen. Sämtliche Etappen, die ein literarischer Text durchlaufen konnte, wurden in der DDR gelenkt und kontrolliert. Im Zentrum eines solchen “Literaturentwicklungsprozesses”, wie das die Parteiinstanzen nannten, stand das sogenannte “Druckgenehmigungsverfahren” (Emmerich 2000: 53, 48). Dieses kam praktisch einer Vorzensur gleich, denn die für den Druck eines Textes notwendige Genehmigung erteilte die Hauptverwaltung Verlage und Buchhandel, der alle Manuskripte zur Überprüfung vorzulegen waren (Emmerich 2000: 52). Außerdem konnte die Verbreitung unerwünschter Literatur sozusagen in letzter Minute durch direkte Interventionen der Parteispitze aufgehalten werden (Emmerich 2000: 57). Eine nicht unerhebliche Rolle spielte bei alledem der Umstand, dass die Autoren in den meisten Fällen mit den Parteiinstanzen kooperierten. Durch ihre in welcher Form auch immer vorgenommene Selbstzensur stützten sie den Zensurapparat – ob sie das nun wollten oder nicht. Daher muss es in den Ohren vieler Schriftsteller wie Hohn geklungen haben, als Erich Honecker nach dem Umsturz behauptete, in der DDR habe die Zensur “nur kraft des Bewußtseins” (Jäger 1993: 19) existiert. Die Aporie, in der sich die DDR-Autoren befanden, beschreibt Manfred Jäger folgendermaßen:

Die Zensur verlangte [...] die Zustimmung des Autors zu ihren Eingriffen, also zu den geforderten Auslassungen, Streichungen und Umformulierungen. Am Ende lief alles auf Selbstzensur hinaus, denn der Urheber des Textes mußte billigen oder billigend in Kauf nehmen, was ihm mit sanftem oder kräftigem Druck vorgeschlagen wurde. Auch in der konkreten Auseinandersetzung um ein Manuskript, ja um ein einzelnes Wort, setzte sich formell Selbstzensur fort. Die Auseinandersetzung konnte freilich erst beginnen, wenn ein Gedanke oder ein Sprachbild Schrift geworden war. Was gar nicht erst formuliert wird, steht auf einem anderen Blatt. Was keinem mehr einfällt, kann auch keinen anderen mehr heiß machen. Über die Denkverbote, die gar nicht ins Bewußtsein treten, läßt sich nicht einmal im verborgenen, in der Nische reden. (Jäger 1993: 16)

Entgegen dieser Auffassung macht *Metamorphosen* in beispielhafter Weise deutlich, dass sich “Denkverbote, die gar nicht ins Bewußtsein treten”, durchaus darstellen lassen. Schneider gehört nicht zufällig zu den Autoren, die der Ansicht sind, dass die Zensur die künstlerische Kreativität unter Umständen befördern kann. In seinem Essay *Volk, Kunst und Lüge* konstatiert er zwar, dass sie “ein Instrument der Bevormundung und ein Symptom der gesellschaftlichen Not” sei, fügt jedoch hinzu, “daß diese Not, der populären Spruchweise folgend, eine Tugend sein kann, da sie, noch so ein

Gemeinplatz, durchaus erfinderisch zu machen versteht” (zit. nach Zipser 1995: 291). Auch wenn es in der Bundesrepublik, wo *Brücken und Gitter* herauskam, diese Form der Not nie gab, richtet sich *Metamorphosen* doch in gewisser Weise gegen sie. Dass das in der Erzählung bestehende Verhältnis zur Metapher ein kafkaeskes ist und zur Inszenierung der (Selbst-)Zensur dient, lässt sich nur vor dem Hintergrund der literarischen Verhältnisse der DDR richtig einordnen. Als relativ liberaler DDR-Schriftsteller musste sich Schneider stets aufs Neue gegen die Zensur behaupten, weshalb es denkbar ist, dass er in *Metamorphosen* so etwas wie eine ästhetische Bilanz seiner bisherigen Erfahrungen mit ihr zieht. In dem Umstand, dass im Text zensierte Inhalte gleichsam als Spielmaterial flottieren, drückt sich aber auch eine politische Botschaft aus. Sie könnte lauten, dass Kunst stärker ist als Zensur und immer Wege finden wird, sich gegen sie durchzusetzen.

Mit Kafka gegen den Kapitalismus

Mit der Gesellschaft, die in *Metamorphosen* dargestellt wird, ist zweifellos die westdeutsche gemeint. Dies lässt sich allein schon daraus ersehen, dass es die Bild-Zeitung ist, die den Protagonisten mit einem Schlag berühmt macht. Schneider zeichnet eine unbarmherzige Ausbeutergesellschaft, in der jeder nur auf seinen Vorteil bedacht ist. So wird der Arbeitgeber Caeglevich, der dem Protagonisten wegen seines Schweifes kündigt, als “mitleidlos und hartherzig” (Schneider 1965: 53) charakterisiert: “ungerührt hatte er sich inmitten seines ungeheuren Reichtums bewegt und mich, den schwanzbehafteten, doch sonst besitzlosen Arbeitnehmer, vor die Tür geschickt” (ebd.). In dieser Gesellschaft hat alles und jeder seinen Preis. Davon ist der Protagonist nicht ausgenommen. Als ihn ein neugieriger Bild-Journalist in seiner Wohnung aufsucht, weigert er sich zunächst, ihm seinen Fall zu schildern und widersteht den immer höher werdenden Geldbeträgen, die ihm dieser anbietet; doch dann erreicht die Summe “eine derart ansehnliche Höhe, daß ich unvermutet meine Tierarztpraxis greifbare Wirklichkeit werden sah” (Schneider 1965: 56) und er willigt ein. Später stellt er sich sogar “einer großen Presseagentur für einige hochbezahlte Großaufnahmen in unbekleidetem Zustand zur Verfügung” (Schneider 1965: 57). Da in der Gesellschaft von *Metamorphosen* das Geld regiert, verkommt alles zur Ware, auch – oder gerade – die Schönheit. Caeglevichs Werbebotschaft lautet “*Schönheit ist Willenssache*” (Schneider 1965: 49), was wohl bedeutet, dass man sie kaufen kann, wenn man will. Dieser Spruch

leuchtete von allen Plakatsäulen, von Filmleinwänden und Fernsehschirmen, jede Illustrierte führte ihn in ihren Anzeigen, so daß zuletzt selbst Politiker ihre Reden und Kabarettisten ihre Couplets damit würzten, was wiederum, wie man weiß, den selten erreichten Höhepunkt in der Karriere einer Werbebotschaft darstellt. (Schneider 1965: 49)

Wie hier die Verbreitung des Caeglevich-Spruches beschrieben wird, erinnert stark an die gesellschaftlichen Erscheinungsformen, die Max Horkheimer und Theodor W. Adorno in ihrem Buch *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* unter dem Begriff der “Kulturindustrie” (Horkheimer und Adorno 2006: 128ff.) zusammenfassen. Beispielsweise gilt die Feststellung, dass der Kunde “[d]urch die Sprache, die er spricht, [...] selber zum Reklamecharakter der Kultur das Seine bei[trägt]” (Horkheimer und Adorno 2006: 173), auch für die Gesellschaft in *Metamorphosen*, in der selbst Kabarettisten und westliche Politiker den Werbeslogan “*Schönheit ist Willenssache*” im

Munde führen. Damit sorgt der Spruch aber, zumindest im oben zitierten Abschnitt, für eine gewisse Nivellierung von Kabarett und bundesdeutscher Politik, wodurch letztere von ihrem Wesen her lächerlich erscheint. Dem hier unterstellten Mangel an politischer Vernunft steht indes die ungeahnte Macht der Werbung gegenüber. Bedenkt man nun mit Horkheimer und Adorno, dass “[d]as blinde und rapid sich ausbreitende Wiederholen designierter Worte die Reklame mit der totalitären Parole [verbindet]” (Horkheimer und Adorno 2006: 175), kann man zu dem Schluss gelangen, dass die dargestellte westdeutsche Gesellschaft dem Diktat der Kulturindustrie unterliegt.

Die zentrale These Horkheimers und Adornos lautet bekanntlich, dass sich die Aufklärung im Laufe der Geschichte als instrumentierte Vernunft gegen sich selbst gerichtet habe und wieder in den überwunden geglaubten Mythos umgeschlagen sei. Der Titel der Erzählung *Metamorphosen* spiegelt diese Dialektik der Aufklärung, von der die Kulturindustrie nur ein exemplarischer Teil ist, in gewisser Weise wider. Nicht zufällig ist er dem gleichnamigen mythologischen Werk Ovids entlehnt. Schneiders verwandelter Held vergleicht sich selbst mit der “Schar beschwänzter Wesen” aus dem “Bereich humanistischer Bildung” und stellt sich in eine Reihe mit Zentauren, Sphinxen, Teufeln, Dämonen sowie dem Gott Pan (Schneider, 1965: 48). Zwar verwirft er diesen Vergleich wieder, denn schließlich “[lebte] ich nicht in der Antike und hatte es mit einer weitgehend religionslosen Umwelt zu tun” (ebd.), doch diese Einschränkung ist wohl als ironische Geste des Autors zu verstehen, denn tatsächlich hängt der Schweif seines Helden eng mit der Dialektik der Aufklärung zusammen. Es kommt nicht von ungefähr, dass dieser, wie gesehen, nahezu vergöttlicht und die Gesellschaft von einem wahrhaft kultischen “Schwanztaumel” ergriffen wird, dies alles aber in zeitgemäßer, zumeist medialer, Form geschieht. Als der Held dazu übergeht, künstliche Schwänze zu produzieren, die sogleich in Mode kommen, offenbart sich der quasi mythische Fetischcharakter seines Schweifes als Ware (Böhme 2006: 319ff.).

Zudem ist es nicht unerheblich, dass der Titel im Plural steht und die Verwandlung Caeglevichs, der eines Morgens mit einem Hirschgeweih zur Arbeit kommt, miteinschließt. Auf diese anatomische Veränderung seines Arbeitnehmers, der früher sein Arbeitgeber war, reagiert der Protagonist mit Unverständnis und kündigt ihm fristlos. Er behandelt ihn also genauso, wie er einst von ihm behandelt wurde (sogar die Dialoge sind beinahe identisch). Somit akzentuiert der Titel das soziale Unrecht, das in der Gesellschaft von *Metamorphosen* bestehen bleibt, auch wenn Opfer und Täter die Rollen tauschen; dargestellt wird so etwas wie die ewige Wiederkehr des ungerechten Gleichen auf gesellschaftlicher Ebene. Mit diesem Kreislauf aber, so könnte die Botschaft lauten, hängt der Kapitalismus zusammen und kann ohne ihn gar nicht bestehen.

Damit ist wiederum ein Verweis auf das Werk Kafkas gegeben, das, wie Karlheinz Fingerhut gezeigt hat, in unterschiedlichen historischen und gesellschaftlichen Kontexten zum Vorbild für aktuell empfundene Unterdrückung werden kann. So sei Kafka in den sechziger und siebziger Jahren von jüngeren DDR-Autoren wie Schneider als “Sprecher der Ohnmächtigen, des Opfers labyrinthischer Apparate, die den Einzelmenschen zertreten” (Fingerhut 1985: 298), in Anspruch genommen worden. Die Kafka-Bezüge in *Metamorphosen* lassen sich schlussendlich auch in diesem Sinne deuten. Allerdings ist es nicht der Realsozialismus, sondern der westliche Kapitalismus, dessen unmenschlichen Züge Schneider mithilfe Kafkas

vorführt, und zwar auf buchstäbliche Weise, denn es ist die tierische Verwandlung des Helden, die ihn zunächst zu einem Opfer und dann zu einem Täter des Systems macht. Insofern bezieht sich Schneider auf die Entfremdungsproblematik, mit der man Kafka, wie gesehen, auf der Liblice-Konferenz in Verbindung brachte; doch richtet sich seine Darstellung nicht gegen den Realsozialismus (in dem die Entfremdung offiziell als abgeschafft galt), sondern gegen den westlichen Kapitalismus.

In *Volk, Kunst und Lüge* bemerkt Schneider an einer Stelle, dass viele DDR-Schriftsteller “einen irgendwie gearteten Mittelweg” gewählt “und noch die Keckesten unter ihnen [...] der alten Staatsmacht als pseudoliberalen Alibi” gedient hätten (zit. nach Zipser 1995: 291). Überträgt man diesen Gedanken auf *Metamorphosen*, kann man den Mittelweg darin erblicken, dass sich hier die formal zum Ausdruck gebrachte Kritik am Realsozialismus und die inhaltliche Kapitalismuskritik gegenseitig ergänzen. Es ist denkbar, dass Schneider die Kafka'sche Vorlage auch aufgrund ihrer Vieldeutigkeit als Bezugstext für seine Erzählung wählte: mit Hilfe von Anspielungen auf dieses “offene Kunstwerk” (Eco 1973) war es ihm möglich, sich als regimekritischen Autor zu inszenieren, ohne dabei Zweifel an seiner sozialistischen Gesinnung aufkommen zu lassen.

Fazit

Ziel der Untersuchung war es, anhand der kafkaesken Erzählung *Metamorphosen* Aspekte der Autorinszenierung Schneiders zu beleuchten.

Zunächst wurden die Bezüge des Textes zu Kafkas *Die Verwandlung* mithilfe des theoretischen Ansatzes von Broich und Pfister eingeordnet. Vor dem Hintergrund der Kafka-Konferenz 1963 liegt es nahe, sie als kritische Gesten bzw. Provokationen zu deuten, mit denen sich der Autor gegen den sozialistischen Realismus und somit auch gegen die DDR-Obrigkeit richtet.

Der nächste Abschnitt wandte sich dem Klappentext von *Brücken und Gitter* zu, in dem explizit auf das Kafkaeske der Erzählung *Metamorphosen* hingewiesen wird. Daraus lässt sich schließen, dass der Name Kafkas, aus Sicht der ETL gesprochen, Teil der Kommunikationsstrategie war, derer sich Schneider und sein in München ansässiger Verlag bedienten: der westdeutsche Leser sollte den Autor des Bandes mit Kafka in Beziehung setzen und so ein Kommunikat bilden, das den regimekritischen Akzent seiner Autorschaft betont.

Sodann befasste sich die Untersuchung mit dem doppelsinnigen Spiel, das in *Metamorphosen* mit der Bezeichnung “Schwanz” getrieben wird. In diesem Zusammenhang erwies sich der psychoanalytische Begriff der Traumentstellung als nützlich, denn mit seiner Hilfe konnte gezeigt werden, dass in der Erzählung, in der sich auf kafkaeske Weise Traum und Wirklichkeit verschränken, die Zensur als solche zur Darstellung kommt. Vor dem Hintergrund der literarischen Verhältnisse der DDR lässt sich dies indes als politischer Kommentar zur (Selbst-)Zensur verstehen. So gesehen handelt es sich bei dem Umstand, dass zensierte Inhalte Teil eines ästhetischen Spieles sein können, um eine Botschaft im Sinne der Kunstfreiheit.

Im letzten Abschnitt wurde unter Zuhilfenahme Horkheimers und Adornos die Kulturindustrie der in *Metamorphosen* gezeichneten Gesellschaft in Augenschein genommen. Es stellte sich heraus, dass sich die Kafka-Bezüge im Text schlussendlich auch unter kapitalismuskritischen Vorzeichen deuten lassen. Mit der tierischen Verwandlung des Helden etwa, die ihn zunächst zum Opfer und dann zum Täter macht, führt Schneider den Kapitalismus buchstäblich in seiner Unmenschlichkeit vor. Die in *Metamorphosen* formal zum Ausdruck kommende Kritik am sozialistischen Realismus und an der Zensur wird also ergänzt durch eine inhaltliche Kapitalismuskritik. Es darf angenommen werden, dass Schneider die intertextuelle Vorlage Kafkas auch aufgrund ihrer interpretatorischen Offenheit wählte, dank der er sich als regimekritischen Autor inszenieren konnte, ohne dabei Zweifel an seiner sozialistischen Gesinnung aufkommen zu lassen.

Die intertextuelle Relation von *Metamorphosen* zu *Die Verwandlung* lässt sich also in folgende Aspekte unterteilen: erstens richtet sie sich gegen den sozialistischen Realismus und die Zensur in der DDR, zweitens trägt sie wesentlich zur spielerischen Ästhetik des Textes bei, drittens ist sie Teil von Berechnungen im Hinblick auf den westdeutschen Literaturmarkt und viertens ein Mittel zur Kapitalismuskritik. Somit ergibt sich ein differenziertes Bild der regimekritischen Autorschaft, die der Erzählung zugrunde liegt, wobei deutlich wird, dass die Regimekritik nur einer von mehreren Punkten ist, aus deren Wechselspiel Schneiders Autorinszenierung besteht.

Literaturverzeichnis

- Alt, Peter-André** (2002): *Der Schlaf der Vernunft. Literatur und Traum in der Kulturgeschichte der Neuzeit*. München: C.H. Beck.
- Bazarkaya, Onur Kemal** (2015): "Ärgernis" und "moderner Klassiker". *Zur Autorenrolle Wolfgang Koeppens in der Literatur nach 1945*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Böhme, Hartmut** (2006): *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Borchmeyer, Dieter** (24.05.2004): Faust – Goethes verkappte Komödie. In: *Goethezeitportal*. URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/goethe/faust_borchmeyer.pdf> (22.06.2016).
- Bundeszentrale für politische Bildung** (2011): *Informationen zur politischen Bildung*, Nr. 312. Geschichte der DDR.
- Eco, Umberto** (1973): *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Emmerich, Wolfgang** (2000): *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
- Fingerhut, Karlheinz** (1985): Produktive Kafka-Rezeption in der DDR. In: *Was bleibt von Franz Kafka? Positionsbestimmung Kafka-Symposium Wien 1983*, hrsg. von Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Braumüller, S. 277-328.
- Fischer, Ernst** (1973): Kafka-Konferenz. In: *Franz Kafka*, hrsg. von Heinz Politzer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 365-377.
- Freud, Sigmund** (1982): Die Traumdeutung. In: *Studienausgabe in zehn Bänden mit einem Ergänzungsband*, hrsg. von Alexander Mitscherlich (u.a.). Bd. II. Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag.
- Frohn, Julia** (2014): *Literaturaustausch im geteilten Deutschland 1945-1972*. Berlin: Ch. Links Verlag.
- Harald Bühl, Dieter Heinze u.a.** (1970): *Kulturpolitisches Wörterbuch*. Berlin/Ost: Dietz.

- Horkheimer, Max und Adorno, Theodor W.** (2006): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: S. Fischer.
- Jäger, Manfred** (1995): *Kultur und Politik in der DDR 1945-1990*. Köln: Edition Deutschland Archiv.
- Jürgen Fuchs, Christoph Hein, Günter Kunert u.a.** (1991): *Protokoll eines Tribunals. Die Ausschlüsse aus dem DDR-Schriftstellerverband 1979*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Kafka, Franz** (1950): Die Verwandlung. In: *Gesammelte Werke*, hrsg. von Max Brod, Band 5. Frankfurt a.M.: S. Fischer, S. 9-216.
- Langermann, Martina** (2000): "Faust oder Gregor Samsa?" Kulturelle Tradierung im Zeichen der Sieger. In: *Literaturgesellschaft DDR. Kanon-Kämpfe und ihre Geschichte(n)*, hrsg. von Birgit Dahlke (u.a.) Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 173-213.
- Mittenzwei, Werner** (2000): Zur Kafka-Konferenz 1963. In: *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED. Studien und Dokumente*, hrsg. von Günter Agde. 2. erweiterte Auflage. Berlin: AtV, S. 84-92.
- Mehnert, Elke** (1996): Äsopische Schreibweise bei Autoren in der DDR. In: *Zensur und Selbstzensur in der Literatur*, hrsg. von Peter Brockmeier und Gerhard R. Kaiser. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 263-273.
- Müller, Beate** (2000): Die Grausame Schrift: Zur Ästhetik der Zensur in Kafkas "Strafkolonie". In: *Neophilologus*. Vol. 84. Berlin: Springer, S. 107-125.
- Petra Boden und Rainer Rosenberg** (1997): *Deutsche Literaturwissenschaft 1945-1965: Fallstudien zu Institutionen, Diskursen, Personen*. Berlin: Akademie Verlag.
- Schmidt, Siegfried J.** (1991): *Grundriß der Empirischen Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schneider, Rolf** (1965): Metamorphosen. In: ders.: *Brücken und Gitter. Ein Vorspruch und sieben Geschichten*. München: R. Piper & Co.
- Schneider, Rolf** (1979): *November*. Hamburg: Albrecht Knaus.
- Stašková, Alice** (2008): Zur tschechischen Rezeption Kafkas. In: *Franz Kafka. Visionär der Moderne*, hrsg. von Marie Haller-Neuermann und Dieter Rehwinkel. Göttingen: Wallstein, S. 47-64.
- Reich-Ranicki, Marcel** (1965): *Ein Mann namens Schneider. Die Brücken hinter ihm hochgezogen, die Gitter vor ihm herabgelassen*. In: *Die Zeit*, 17.09.1965.
- Reich-Ranicki, Marcel** (1970): Alles aus zweiter Hand. Satirischer Roman aus der DDR. In: *Die Zeit*, 22.05.1970.
- Reif, Adelbert** (01.03.2013): Rolf Schneider: "Das Identische und das Andersartige". In: *derStandard.at*. URL: <<http://derstandard.at/1362107139180/Rolf-Schneider-Das-Identische-und-das-Andersartige>> (08.06.2016).
- Schwenger, Hannes** (08.04.2013): Jagdszenen im Osten. Rolf Schneiders Memoiren. In: *tagesspiegel.de*. URL: <tagesspiegel.de/kultur/rolf-schneiders-memoiren-jagdszenen-im-osten/8030364.html> (29.06.2016).
- Sokel, Walter H.** (1966): *Franz Kafka*. New York & London: Columbia University Press.
- Sokel, Walter H.** (2002): *The Myth of Power and the Self: Essays on Franz Kafka*. Detroit: Wayne State University Press.
- Ueding, Gert** (1994): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Ulrich Broich und Manfred Pfister** (1985): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Niemeyer.
- Weinberg, Manfred** (2014): Die versäumte Suche nach einer verlorenen Zeit. Anmerkungen zur ersten Liblice-Konferenz *Franz Kafka aus Prager Sicht 1963*. In: *Franz Kafka. Wirkung und Wirkungsverhinderung*, hrsg. von Steffen Höhne und Ludger Udolph. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, S. 209-235.

Winnen, Angelika (2006): *Kafka-Rezeption in der Literatur der DDR. Produktive Lektüren von Anna Seghers, Klaus Schlesinger, Gert Neumann und Wolfgang Hilbig*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Zimmermann, Hans Dieter (2004): *Kafka für Fortgeschrittene*. München: C.H. Beck.

Zipser, Richard (1995): *Fragebogen: Zensur. Zur Literatur vor und nach dem Ende der DDR*. Leipzig: Reclam.