

Franz Fühmanns Klebetyposkripte

Zur Verbindung proletarischer und künstlerischer Arbeit in der DDR mittels Beschreiben und Zerschneiden von Schriftträgern

Sergej Rickenbacher

Um 1900 erhielt der Schnitt der Schere ins Papier eine neue Qualität. Zwar gehörte das Ausschneiden von Schriftstücken seit dem Beginn des Buchdruckes zur Gelehrtenkultur,¹ aber die maß- und planlose Tätigkeit, die dem Stoff wortwörtlich verfallen war, galt bis ins 20. Jahrhundert als Gegenpol zu einem zielgerichteten, geistreichen, auktorialen Schreiben. Ihre Produkte wie Scherenschnitte bildeten das Negativ von Papier und Buchstabe: Statt dauerhaft, stabil und autoritär² waren solche Gebilde flüchtig, ephemer und kollektiv. Nachdem sich die Holzschliffproduktion von Papier zum Ende des 19. Jahrhunderts durchgesetzt und im Verbund mit dem florierenden Zeitungswesen für ungekannte Mengen an Altpapier gesorgt hatte,³ gingen jedoch Autor*innen der Avantgarde wie Tristan Tzara, Karl Kraus oder Hannah Höch dazu über, Texte auch ›zusammenschneiden‹, anstatt sie nur zu schreiben. Die Konstanzer Germanistin Juliane Vogel zeichnet diese neue Verbindung von Schneiden und Schreiben im 20. Jahrhundert wesentlich in zwei Aufsätzen nach.⁴ Der Buchstabe und das Wort auf eigentlich aus der Zirkulation gefallenem Papier werde durch Schnitt, Anordnung und Kleben revalorisiert, erneut in den Umlauf gebracht und somit rezykliert. Diese Praxis habe zudem verschiedene Auswirkungen

1 Vgl. Anke te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt. Ein Papierobjekt der Moderne*. Frankfurt a.M.: Fischer 2006, 25–45.

2 Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck 2018, 179–197.

3 Vgl. Anke te Heesen: *Der Zeitungsausschnitt*, 16–21.

4 Juliane Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände. Schneiden und Schreiben nach 1900. In: Helmut Lethen/Annegret Pelz/Michael Rohrwasser (Hg.): *Konstellationen. Versuchsanordnungen des Schreibens*. Wien: Vandenhoeck und Ruprecht 2013, 68–81, sowie dies.: Ephemeriden der Schere: Scherenschnitt und Zeitungsausschnitt. In: Maren Jäger/Ethel Matala de Mazza/Joseph Vogl (Hg.): *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte kleiner Formen*. Berlin: de Gruyter 2021, 15–38.

auf die Konzepte von künstlerischer Autorschaft. Sie durchkreuze die klare Linie der (Hand)Schrift, untergrabe die Kontinuität und Autorität der Autor*innen und stelle den Text als Montage aus einer fremden materiellen Welt aus, die als neuer Impulsgeber der Schreibbewegung die Innerlichkeit des Schriftstellersubjekts ersetze.⁵ Dass sich die materielle Welt der Druckerzeugnisse zuweilen chaotisch ausnahm und im Verbund mit der Schere die Kontrolle über den Schreibprozess behauptete – besonders wenn eine Papierschneidemaschine verwendet wurde –, setzte nach Vogel die Vorstellungen schriftstellerischer Arbeit und den Status des Künstlersubjekts seit der Aufklärung außer Kraft. Im äußersten Fall klebten oder legten Autor*innen ihre Texte nicht einmal mehr zusammen, sondern kopierten schlicht, was zufällig oder von anderer Hand kombiniert wurde. Diese Verfahren wirkten, so Vogel weiter, ebenfalls auf die Funktionalität und den Status des Schriftträgers zurück: Erstens wurden die Qualitäten sowie die Eigenaktivitäten des Materials im Schreibprozess einkalkuliert, zweitens ließ sich kaum mehr beantworten, was Text, was Ressource und was Abfall war.⁶

Vogel zeichnet somit nach, wie leitende Gegensätze bürgerlicher Kultur durch die Integration der Schere und ihrer Produkte in die literarischen Verfahren zu einem produktiven Verhältnis gewandelt wurden: »In der Ordnung evoziert sie [die Schere, SR] den Abfall, im Mann das Weib, in der Tiefe die Oberfläche, im Geist das Material, in der Eins die Zwei.«⁷ Im Folgenden will ich mich einem spezifischen Beispiel annehmen, das in mancher Hinsicht in der Tradition der modernen Schreib-/Schneide-Arbeit steht, jedoch eine literaturhistorische Leerstelle markiert und zu einem grundlegend anderen Verhältnis von Schere, Papier, Buchstabe und Autor*in führt.

1. Schere und Leim im Sozialismus

Unter den beispielhaft behandelten Autor*innen in Vogels Aufsatz findet sich niemand, dessen literarisches Werk im Wesentlichen unter den sozialen und politischen Bedingungen der DDR entstanden ist. Dass gerade die Literatur des deutschen Realsozialismus eine relevante Ergänzung für die Frage nach dem Zusammenhang von Schneiden und Schreiben im 20. Jahrhundert bietet, wird bereits aus einer kleinen Akzentverschiebung ersichtlich: Was Vogel unter ›Tiefe‹ und ›Oberfläche‹ fasst, subsumiert auch das Verhältnis von Kunst und Arbeit. Bereits zum Beginn des 20. Jahrhunderts werden mit der Schere die Grenzen zwischen

5 Da dieses Schriftstellersubjekt um 1900 in den allermeisten Fällen maskulin gedacht war, verzichte ich an dieser Stelle auf eine gender-neutrale Schreibweise.

6 Vgl. Juliane Vogel: Kampfplatz spitzer Gegenstände, 66–70.

7 Vgl. ebd., 81.

künstlerischer Tätigkeit und Lohnarbeit neu verhandelt. Wie sie bewertet wurde, hing wesentlich vom politischen Standpunkt ab: Während aus bildungsbürgerlicher Sicht das Schneiden von Texten die Autorität der Schriftsteller*in, die Bedeutung von Schrift auf Papier sowie den Ausgangs- oder Referenzpunkt der Literatur bedrohte, war dasselbe Verfahren aus sozialistischer Perspektive eine willkommene Annäherung der Literatur ans Handwerk, mit der Papiermaschine sogar an die Industrieproduktion. Nutzte die künstlerische Avantgarde der ersten Jahrhunderthälfte collagierende Verfahren und gefundene Objekte als Abgrenzung gegen den elitär verstandenen Kunstbegriff des Bürgertums, war spätestens in der DDR und ihrer kulturpolitischen Doktrin des Bitterfelder Weges die Annäherung von Künstler*innen und Arbeiter*innen eine politische Forderung.

Scherenschnitte oder collagierte Texte hätten eigentlich diese Forderung bestens erfüllt. Allerdings waren geschnittene Schriften in den Publikationen der DDR eher eine Seltenheit.⁸ Die raren Beispiele sind zum einen damit zu erklären, dass in der Frühphase der DDR die moderne Formsprache als kapitalistisch und sogar faschistisch verstanden wurde.⁹ Zum anderen bergen Künste, die den Materialien einen Freiraum für eigene Aktivität und Sinnstiftung gewähren und die Verantwortung nicht völlig einem Urheber und damit auch seiner politischen Gesinnung übertragen, ein nicht kontrollierbares Kritikpotenzial, das der autoritäre Staat nicht begrüßen konnte.¹⁰ Was öffentlich verpönt oder nur beschränkt möglich war, konnte jedoch im nicht-öffentlichen Raum und im händischen Umgang mit Schriftträgern dennoch zur Grundlage des (selbst)kritischen Schreibprozesses werden. Diese Konstellation trifft auf den Autor Franz Fühmann zu.

Fühmanns literarisches Werk ist sehr heterogen und reicht von Erzählungen über Nachdichtungen aus dem Tschechischen und Ungarischen bis zu Kinderbüchern. Er schrieb zudem auch Ballettstücke, verfasste Reportagen und konzipierte Hörspiele. Mit zunehmendem Alter waren seine Publikationen nicht nur illus-

8 Roland März stellt 1975 im Katalog zur Ausstellung *Die Collage in der Kunst der DDR* in der Berliner National-Galerie fest, dass die Technik zwar eine bis ins 16. Jahrhundert zurückreichende Tradition besitzt und im 20. Jahrhundert seit den Kubisten ein etabliertes Verfahren der westlichen Kunst ist, aber »[d]ie Collage in der Kunst der DDR bislang wenig Beachtung gefunden [hat], und ihre Publizität gering [ist].« (Rolf März: *Die Collage in der Kunst der DDR*. Ausstellung im Alten Museum, 14. Februar bis 6. April. Berlin: National Galerie 1975 [unpag.]).

9 Simone Barck/Dietrich Mühlberg: Arbeiter-Bilder und Klasseninszenierung in der DDR. Zur Geschichte einer ambivalenten Beziehung. In: Peter Hübner/Christoph Kleßmann/Klaus Tenfelde (Hg.): *Arbeiter im Staatssozialismus. Ideologischer Anspruch und soziale Wirklichkeit*. Köln: Böhlau 2005, 163–189, hier: 168.

10 Vgl. hierzu z.B. Roland Berbig: DDR-Demontage mit Schere und Stift. Zeitungsausschnitte in Franz Fühmanns Taschenkalendern. In: Ders. (Hg.): *Auslaufmodell »DDR-Literatur«. Essays und Dokumente*. Berlin: Links 2018, 164–176 sowie Johanne Hähner: Sammeln gegen »gestockte Widersprüche«. Franz Fühmanns Zeitungsdokumentation. In: ebd., 177–187.

triert¹¹, sondern experimentell konzipiert.¹² Woran er trotz aller Lust auf Abwechslung und Experimenten jedoch in den Veröffentlichungen nicht rüttelte, war das gewohnte Erscheinungsbild der Buchstaben und Bilder auf Papier: Seine Publikationen erschienen in den herkömmlichen Buch-, Zeitschriften- und Zeitungsformaten.

Gegenteilig verfuhr Fühmann im nicht-öffentlichen Raum. Er schnitt fleißig Zeitungsausschnitte aus der DDR-Tagespresse aus.¹³ Einen Teil stellte er in Mappen mit dem Zweck zusammen, diese Schnipsel allenfalls literarisch zu verwerten,¹⁴ einen anderen Teil klebte er zu den entsprechenden Tagen in einem Taschenbuchkalender und kommentierte sie – meist mit einem farbigen Stift.¹⁵ Wie Roland Berbig feststellt, überführte Fühmann somit das gedruckte, aber von Zensur und Propaganda entstellte öffentliche Wort in den nicht-öffentlichen Raum, wo Kritik, aber auch Selbstreflexion möglich war.¹⁶ Jedoch benutzte Fühmann Schere und Leim nicht nur, um Zeitungen zur Ressource für eigene künstlerische Projekte und die Bildung eines kritischen Selbst zuzuschneiden, er fertigte auch für größere Vorhaben plakatgroße Collagen an.¹⁷ Diese bildeten eine Art Gravitationspunkt während des Schreibprozesses.¹⁸ Durch ihre Materialien schließen sie zudem, so Eckhard Schinkel, an eine moderne ›Ästhetik von unten‹ sowie eine surrealistische,

11 Vgl. z.B. Franz Fühmann: *Kabelkran und blauer Peter*. Hinstorff: Rostock, 1962.

12 Z.B. Franz Fühmann/Dieter Riemann: *Was für eine Insel in was für einem Meer. Leben mit geistig Behinderten*. Rostock: Hinstorff 1985 oder Franz Fühmann: *Urworte Deutsch. Das einfallsreiche Rotkäppchen. Aus Steputas Reimlexikon*. Rostock: Hinstorff 1989.

13 Die westdeutschen Zeitungen durfte er nur unter Aufsicht sichten. Vgl. Berbig: DDR-Demonstage mit Schere und Stift, 165.

14 Vgl. Hähner: Sammeln gegen »gestockte Widersprüche«, 186f.

15 Vgl. Berbig: DDR-Demontage mit Schere und Stift, 164–176.

16 Vgl. ebd., S. 167.

17 Die Existenz von mindestens vier Collagen ist gesichert, allerdings sind drei nur auf Fotos überliefert. Die einzige erhalten gebliebene Collage ist jene zum Bergwerk-Projekt, das bezeichnenderweise unabgeschlossen blieb. Vgl. Eckhard Schinkel: Franz Fühmanns Collage zum Bergwerk-Projekt – ein Beitrag zu seiner Poetik des Vorläufigen. In: Ders. u.a. (Hg.): *Bergbaukulturen in interdisziplinärer Perspektive. Diskurse und Imaginationen*. Essen: Klartext 2018, 174–184, hier: 177.

18 Vgl. Margarete Hannsmann: Franz, sie wollen dich ausstellen: In: Barbara Heinze (Hg.): *Franz Fühmann. Es bleibt nichts anderes als das Werk*. Katalog zur Ausstellung der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, 18. März bis 15. April 1993. Berlin: Akademie der Künste 1993, 6–7.

teils dekonstruktivistische Formsprache an,¹⁹ und bilden für Fühmann »eine erste Versuchsanordnung auf dem langen Weg zum eigenen Text«.²⁰

Während das Ausschneiden von Zeitungsausschnitten und das Kleben von Collagen trotz der Skepsis gegenüber der Moderne etablierte Kulturtechniken darstellen, möchte ich mich im Folgenden einer Singularität Fühmanns zuwenden: seinen Klebetyposkripten. Wenn Franz Fühmann ab 1973 schrieb, arbeitete er nicht nur mit Papier und Stift, sondern auch mit Schere und Leim. Sobald ein Projekt den Status von Notizen überschritten hatte, wechselte Fühmann vom Stift zur Schreibmaschine. Er strich und korrigierte die so entworfenen Texte jedoch nur selten von Hand. Vielmehr überklebte er ganze Passagen mit neuem Text, häufig mit der Schreibmaschine auf ein Papier anderer Art und Färbung getippt. Durch dieses Vorgehen entstanden DIN-A4-große Klebetyposkripte, auf denen mehrere Schichten Papier übereinander lagen. Die Arbeit mit diesen ›Brettern‹, wie die Klebetyposkripte von Fühmann genannt wurden,²¹ erlaubte die ganze Buchseite im Blick zu behalten, ohne dass sie von zahlreichen Korrekturen, Streichungen oder Varianten entstellt gewesen wäre. Das Phantasma des fertigen Buches²² ist ein Vorteil dieses Schreibverfahrens. Es steht jedoch nicht im Vordergrund. Vielmehr ermöglichen die Klebetyposkripte, wie im Folgenden ausgeführt wird, eine textmaterielle Auseinandersetzung mit der Frage nach der schriftstellerischen Arbeit in der DDR.

2. Der ›Arbeiter‹ Fühmann

Die Arbeit ist für Fühmann während seines gesamten Schaffens »die Instanz, vor der sich die Literatur zu legitimieren hat.«²³ Weshalb sie diese Orientierungskraft besitzt und in welchem Verhältnis er das Schreiben zur industriellen Arbeit sieht, wandelt sich jedoch über die Jahrzehnte. Versucht er in der ersten Phase der DDR im Einklang mit Walter Ulbrichts Aufruf, »tief und mitfühlend in die Arbeit, das

¹⁹ Vgl. Schinkel: Franz Fühmanns Collage, 182. Selbst der Kurator Roland März sieht eine Eigenheit der Collage darin, »objektiv Gegebenes mit seiner subjektiven Handschrift und die Absicht mit dem Zufall in Einklang zu bringen. Die Einfügung realer Stofflichkeit in das Bild gewährt nicht nur sinnfällige Verweise auf die Wirklichkeit selbst, sondern auch einen eigenen Spielraum für die Phantasie und die ›montierte Poesie.‹« (März: *Die Collage in der DDR*, [unpag.]).

²⁰ Schinkel: Franz Fühmanns Collage, 186.

²¹ Vgl. Sigrid Damm: »Am liebsten tät ich auf die Straße gehen und brüllen« – zu Franz Fühmanns »Im Berg«. In: Heinze (Hg.): *Franz Fühmann*, 8–15, hier: 9.

²² Vgl. Hannsmann: Franz, sie wollen dich ausstellen:, 6. Zum Phantasma des ganzen Buches vgl. auch Anke Bosse in diesem Band.

²³ Vgl. Andrea Jäger: »War denn mein Schreiben überhaupt Arbeit?« Franz Fühmanns Sinnsuche in der Arbeitswelt der Werften und Bergwerke. In: *Franz Fühmann*. München: edition text + kritik 2014, 94–102, hier: 98.

Denken und Fühlen der Werktätigen einzudringen«,²⁴ wovon auch die Reportage aus der Warnow-Werft Warnemünde zeugt,²⁵ wendet er sich bereits vor der zweiten Konferenz 1964 entschieden vom Bitterfelder Weg ab. Die Forderungen der Politik seien nicht mit den Anforderungen der Literatur vereinbar. Als ehemaliger Bürgerlicher und jetziger Intellektueller sieht er sich außer Stande, literarisch – nicht politisch! – über die Arbeiter im Sozialismus zu schreiben.²⁶ In der Literatur müssen, so Fühmann, geteilte Gefühle in einer individuellen Ausprägung erzählt werden, um glaubhaft zu sein. Da er weder die Herkunft und Erinnerung der Arbeiter noch ihre Berufe teile, könne er nicht zum Spezifischen vorstoßen und müsse im Allgemeinen bleiben.²⁷ »Ich war kein Bergmann, ich war kein Arbeiter, und man kann nur schreiben, was man erfuhr.«²⁸

Trotz der Emanzipation vom offiziellen Programm der sozialistischen Kulturpolitik richtet er sein Schreiben an der industriellen Arbeit aus, was sich nicht zuletzt im Bergwerk-Projekt, für das er zwischen 1974 und 1976 mehrfach in die Schächte der Kali- und Kupferbergwerke in Sangerhausen und Sonderhausen einfährt,²⁹ manifestiert. Bereits im Jahr der ersten Einfahrt unter Tage steht der Titel für eine literarische Verarbeitung dieser Erlebnisse, die weder Roman noch Reportage sein sollen, fest: »Schriftsteller und Arbeiter; Platz der Literatur im Arbeiterstaat«.³⁰ Der Titel des Projekts wie auch seine Anlage wird bis zu seinem Tod 1984 noch mehrfach ändern, vier zentrale Fragen, die sich Fühmann nicht erst zu jener Zeit stellt, auf die er jedoch neue Antworten findet, begleiten es durchgehend:

-
- 24 Walter Ulbricht: Der Siebenjahrplan des Friedens, des Wohlstands und des Glücks des Volkes. In: Elimar Schubbe (Hg.): *Dokumente zur Kunst-, Literatur- und Kulturpolitik der SED 1975–1980*. Stuttgart: Seewald 1972, 572–578, hier: 577.
- 25 Vgl. Fühmann: *Kabelkran und blauer Peter*.
- 26 Fühmann verschiebt sich mindestens zwei Mal in seinem Leben autoritären Ideologien: zunächst dem Nationalsozialismus und dann dem Stalinismus. Ebenso überzeugt, wie er sich diesen Denkweisen zuwendet, kehrte er sich von ihnen wieder ab. Wie schonungslos kritisch dabei Fühmann verfährt und inwiefern die Auseinandersetzung mit der eigenen – vor allem nationalsozialistischen – Vergangenheit zum Ausgangspunkt des literarischen Schreibens wird, zeigt Stephan Braese: Unmittelbar zum Krieg – Franz Fühmann und Alfred Andersch. In: *Mittelweg* 36 (2001), 49–70.
- 27 Vgl. Jäger: »War denn mein Schreiben überhaupt Arbeit?«, 9.
- 28 Franz Fühmann: Schieferbrechen und Schreiben. In: ders.: *Bagatelle, rundum positiv*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, 101–110, hier: 106. Hans Richter vertritt in seiner Fühmann-Biographie die Ansicht, er habe mit *Bagatelle, rundum positiv* 1974 jenen Betriebsroman geschrieben, zu dem er sich 1964, dem Jahr der 2. Bitterfelder Konferenz, noch unfähig gesehen hat. Angesichts der Gattung und der Ironie der Erzählung *Bagatelle, rundum positiv* erscheint diese Behauptung unplausibel. Vgl. Hans Richter: *Franz Fühmann. Ein deutsches Dichterleben. Eine Biographie von Hans Richter*. Berlin: Aufbau Verlag 2001, 298–299.
- 29 Vgl. Franz Fühmann: *Im Berg. Texte und Dokumente aus dem Nachlaß*. Hg. von Ingrid Prignitz. Rostock: Hinstorff Verlag 1991, 310–311.
- 30 Vgl. Fühmann: *Im Berg*, 310.

Wie kann er als Schriftsteller überhaupt Arbeit bzw. Arbeiter verstehen? Kann das Schreiben überhaupt als Arbeit bezeichnet werden? Besitzt Literatur einen gesellschaftlichen Nutzen, der mit handwerklicher und industrieller Arbeit vergleichbar ist? »Wo war der Ort eines Schriftstellers meiner nichtproletarischen Herkunft, Tradition, Mentalität und Leistung in einer Gesellschaft, deren Führung sich in ihrer stattlichen Form als Diktatur des Proletariats versteht?«³¹ Die letzten beiden Fragen werden von Fühmann selbst nie abschließend beantwortet.³² Sie werden auch in meinem Argument keine größere Bedeutung haben. Allerdings findet Fühmann für die ersten beiden Fragen sowohl eine Antwort, die für die zeitgenössische Öffentlichkeit bestimmt ist, als auch eine vorläufig private.

In der publizierten Antwort versucht Fühmann die Arbeit von der gesellschaftlichen Bedeutung zu befreien und an die Anstrengung des Individuums zu binden. Sie kann im 1976 veröffentlichten Essay *Schieferbrechen und Schreiben* nachgelesen werden und wird im Fragment *Im Berg* nochmals mit einer Einschränkung wiederholt:

»[I]ch wußte daß ich vor diesem [dem Bergmann, SR] gegenüber nicht anders konnte als von meiner Arbeit so zu sprechen, wie meine Arbeit nun einmal war [...]. [I]ch dachte an die verzweifelten Stunden vor den *Bergen* bekritzten Papiers, allein in der *Finsternis* der Erfahrung [...], und [ward] jäh von einer noch nie gekannten Sicherheit eines Bewußtseins erfüllt, das ich, wenn es so etwas gäbe, Klassenbewußtsein eines Schriftstellers nennen würde, dachte ich, auch die *Literatur sei ein Bergwerk*, durch Jahrtausende Generationen befahren, und jeder Schriftsteller selbst sei eine Grube, und das Flöz, drin er hau, sei seine Erfahrung [...], und mir fiel ein, daß ein Metall namens Nickel jahrhundertelang verworfen wurde, weil man es für nutzlos hielt und es als Ärgernis ansah, wenn es auftrat. Doch es konnte nichts anderes sein als Nickel. Auch *Schreiben sei so etwas wie Schiefermachen*.«³³

Über verschiedene rhetorische Operationen konstruiert Fühmann in dieser Passage die Analogie zwischen der Geschichte der Literatur und den geologischen Sedimenten bzw. dem literarischen Schreiben und dem Bergbau. In einem ersten Schritt wird der Schreibtisch des Schriftstellers als Ort seiner Tätigkeit metaphorisch mit dem Bergbau überlagert, indem das Papier ›Berge‹ bildet, in denen der Schreibende in der ›Finsternis‹ umherirrt. Als zweiter Schritt wird ebenfalls mit einer Meta-

31 Fühmann: *Schieferbrechen und Schreiben*, 108.

32 In dem Fragment *Im Berg* wendet sich Fühmann zwar gegen die Erwartung eines ökonomischen Nutzens von Literatur, gesteht aber gleichzeitig, dass »der Begriff des Nützens unangestastet [blieb].« (Fühmann: *Im Berg*, 34)

33 Vgl. Fühmann: *Schieferbrechen und Schreiben*, 108–109 (Hervorhebungen SR). Ferner: Fühmann: *Im Berg*, 79–80.

pher postuliert, dass jede Literatur gleich wie ein Bergwerk sei und sowohl aus der Geschichte der Literatur als auch aus dem Leben der Autor*innen gebildet werde, die ›abgebaut‹ werden müssen. Zuletzt wird die genuine Tätigkeit der Schriftstellerin und des Schriftstellers mit der Aufgabe eines Häuers verglichen, wobei auffällig ist, dass Fühmann im Gegensatz zum Titel von der Destruktion im Titel – »Schieferbrechen« – zur Konstruktion – »Schiefermachen« wechselt und den Bergbau der Poesie als schaffender Tätigkeit insofern auch semantisch annähert. Wie der rhetorische Aufwand, das wiederholte Erklären sowie auch die Relativierung der Geltung durch die situationsgebundene, blitzhafte Erkenntnis nahelegt, besitzt Fühmann einen nie abgelegten Vorbehalt gegenüber seiner Analogie von Literatur und Bergbau bzw. von Schreiben und Schieferbrechen.³⁴ Dennoch bietet sie eine sinnstiftende Antwort mit den Qualitäten eines Mythos auf die Fragen, wie ein Verständnis von Arbeiter durch Schriftsteller möglich und ob Schreiben Arbeit sei.

3. Das erste Klebetyposkript: *Bagatelle, rundum positiv* (1974)

Gesteinsschichtung und Bergbau dienen Fühmann jedoch nicht nur in einem metaphorischen Sinne zur Gleichsetzung von literarischem Schreiben und proletarischer Arbeit. Der öffentlichen Antwort zeitlich unmittelbar vorgelagert ist ein privater, produktionsästhetischer Wandel, aus dem sowohl die öffentliche als auch die private Antwort hervorgehen. Sie ist geprägt durch einen Umgang mit der Ressource Schriftträger, die die Analogie textmateriell prädisponiert und sinnlich formt. Fühmann war dafür bekannt, dass er Unmengen von Schriften – nicht nur Bücher – sammelte,³⁵ und besonders in seiner Arbeitsklause in Märkisch-Buchholz hortete.³⁶ Eine Voraussetzung hierfür war auch die Verfügbarkeit von Schriften, die in seinem Fall nicht nur ökonomisch, sondern auch politisch bedingt war: Fühmann hatte Zugang zu Büchern, Zeitschriften und Zeitungen, die aus dem Westen stammten.³⁷ Von Fühmanns Sammel- und Lesewut zeugt nicht zuletzt

³⁴ Vgl. Fühmann: *Im Berg*, 80.

³⁵ Vgl. Volker Scharnefsky: »Er hat viel Bücher und viel Obst geschleppt«. Die Arbeitsbibliothek Franz Fühmanns in den Historischen Sammlungen der Zentral- und Landesbibliothek Berlin. In: Ders./Roland Berbig/Stephan Krause (Hg.): *Literarisches Bergwerk. Arbeitswelt und Bibliothek Franz Fühmanns*. Berlin: Zentral- und Landesbibliothek Berlin, 13–23, hier: 22. Ferner: Gunnar Decker: *Franz Fühmann. Die Kunst des Scheiterns. Eine Biographie*. Rostock: Hinstorff 2009, 298.

³⁶ Vgl. z.B. Franz Fühmann an Manfred Steingans, 1. Januar 1977. In: Heinze (Hg.): *Franz Fühmann*, 37: »Den Artikel für ECHO schicke ich euch, ich muß ihn bloß rauskramen. Das ist mein heikelster Punkt. Ich habe doch keine Sekretärin und bin umlagert von Stapeln von Kisten und Taschen und Schränken vollgestopft mit Papieren, doch finde nichts, weiß nicht, wo was ist.«

³⁷ Vgl. Berbig: DDR-Demontage mit Schere und Stift, 12.

auch sein umfangreicher Nachlass, den er zum einen Teil bereits zu Lebzeiten der Akademie der Künste in Berlin vermachte und der zum anderen Teil heute in der Berliner Zentral- und Staatsbibliothek zu finden ist. Im Nachlass findet sich auch jene Auseinandersetzung mit Literatur und Bergwerken, die dem analogischen Denken vorausgeht und es auch überschreitet: die Klebetyposkripte.

Ein Jahr vor den Einfahrten in die Kali- und Kupferbergwerke begann Fühmann in der mittleren Phase der Textgenese Sätze und Passagen der maschinengeschriebenen Entwürfe mit ebenfalls getippten und ausgeschnittenen Korrekturen zu überkleben.³⁸ Dieses Schreibverfahren ist kein rein privater Spleen des Autors. Im Gegensatz zu den Collagen, die von Schinkel als »ein fragiles Experiment im poetischen Prozess, eine unsichere Positionsbestimmung im Schutz des privaten Rückzugsraums«³⁹ bezeichnet wird, zerstörte Fühmann diese Klebetyposkripte nach Abschluss der Projekte nicht. Im Gegenteil, er überließ sie zum Teil schon zu Lebzeiten der Akademie der Künste. Ebenfalls präsentierte er sie Freunden und Bekannten. Gegenüber Margarete Hannsmann soll Fühmann bedeutungsschwer gesagt haben: »Ich will es sehen. *Man* soll es sehen, [...] wie langsam, wie schwer ich arbeite.«⁴⁰ Allerdings sind die Klebetyposkripte nicht einfach Zeugnisse der ›harten Arbeit‹ eines Autors und beziehen sich häufig auch thematisch auf die industrielle Produktion oder den Bergbau. Vielmehr ermöglichte dieser Umgang mit der Ressource Schrifträger überhaupt, das Schreiben mit der Arbeit im Bergwerk zu verbinden, was ich anhand von zwei frühen Klebetyposkripten im Folgenden genauer darlegen werde.

Das Klebetyposkript zur Erzählung *Bagatelle, rundum positiv* ist die früheste datierbare Archivalie dieses Typs und entspricht abgesehen von wenigen Abweichungen und Korrekturen dem publizierten Text. Erzählt wird von einer voreilig geschriebenen Reportage eines Schriftstellers über einen Helden der Arbeit, der

38 Das früheste bislang datierbare Klebetyposkript ist eine weitgehend fertige Fassung der Erzählung *Bagatelle, rundum positiv*, die Fühmann laut Richter im August 1973 bei der Zeitschrift NDL eingereicht haben soll, also rund ein Jahr vor der ersten Einfahrt in den Thomas-Müntzer-Schacht (Vgl. Richter: *Franz Fühmann*, 297 und Akademie der Künste: *Franz-Fühmann-Archiv*, Fühmann 3). Das Klebetyposkript fällt mit einer veränderten Einstellung zum Schreiben zusammen, von der Fühmann laut Manfred Hahn am 26.3.1974 anlässlich einer Berliner Lesung berichtete: »Fühmann hat in einem Gespräch mit Lesern erklärt, daß sich seine Arbeitsweise während des Schreibens an diesem Buch [Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens, SR] verändert habe, daß er sich nunmehr dem Schreiben als Prozeß anvertraue, ohne gleichsam alles schon im vorhinein im Kopf zu haben.« (Manfred Hahn: *Franz Fühmann – Zweiundzwanzig Tage oder Die Hälfte des Lebens*. In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturtheorie* 10 (1974), 143–155, hier: 154.)

39 Schinkel: Fühmanns Collage zum Bergwerks-Projekt, 186.

40 Hannsmann: Franz, sie wollen dich ausstellen: 7 (Hervorhebung SR).

auf viel Lohn verzichtet habe, um einer schlecht geleiteten Brigade auf den politisch richtigen Weg zu verhelfen. Nur aufgrund eines Missverständnisses trifft der Schriftsteller nach der Veröffentlichung der Reportage anstatt auf den ›Helden‹ auf den abgekanzten früheren Brigadier und erfährt im Gespräch, dass die Gründe für seine Absetzung keineswegs derart stichhaltig sind, wie es die Betriebsleitung vorgängig dargestellt hat. Er mag vielleicht wenig politisches Gespür besitzen, jedoch hat er seine Entscheidungen immer im Sinn des Betriebs und seiner ihm zugeteilten Brigadiisten getroffen. Den Schriftsteller plagt nun wiederum die Erkenntnis, dass er entgegen der Annahme der Gesellschaft mit seiner Reportage erneut nicht nützlich war, sieht dafür aber – gleichermaßen trotzig wie ironisch – ein, dass der Stoff des Schriftstellers seine eigene Legitimation hat und weder den Arbeitern noch der Gesellschaft von Nutzen sein muss, um »rundum positiv«⁴¹ zu sein.

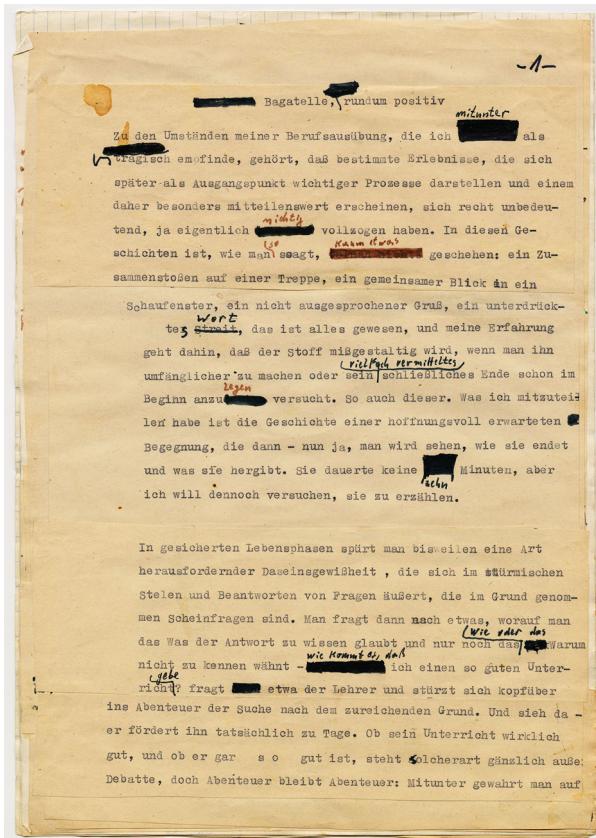
Mit dem ersten Klebetyposkript entstand eine Erzählung, die sich – wie häufig bei Fühmann – mit dem Verhältnis von Schreiben und Arbeit bzw. Schriftsteller und Arbeiter auseinandersetzt. (Abb. 1) Das Klebetyposkript hat einen Umfang von 19 Blatt, wobei nur die Blätter 1 bis 9 Seitennummerierungen aufweisen. Viele Charakteristiken späterer Klebetyposkripte sind bereits in diesem frühen Beispiel zu finden. Mit Vorliebe verwendet Fühmann ein unbeschriebenes, liniertes Papier als Grundlage des Klebetyposkripts. Die erste aufgeklebte Schicht ist meistens die erste Fassung der entsprechenden Seite. Die folgenden Schichten stammen dagegen nicht aus anderen Fassungen, sondern müssen angesichts der genauen Passung in den Text eigens für das Klebetyposkript getippt und dann ausgeschnitten worden sein. Nie ist der darunterliegende Text auch nur in Ansätzen offen sichtbar.⁴² Die Dicke der Klebetyposkripte variiert stark und reicht von drei bis zu über 20 Schichten. Gelegentlich verwendete Fühmann bereits zu anderen Zwecken, von ihm sowie anderen handschriftlich oder maschinell beschriebenes Papier. Sobald der Text sich der Fassung annäherte, die Fühmann als mehrheitlich fertig erachtete, wurden die ›Bretter‹ nochmals abgetippt. Allerdings gibt es auch zwei wichtige Differenzen zu späteren Klebetyposkripten festzustellen: Erstens schien es Fühmann noch kein Anliegen gewesen zu sein, dass die verschiedenen Schichten des Textes sichtbar bleiben: Er klebte meist seitenbreite, rechteckig ausgeschnittene Schnipsel über den ursprünglichen Text, sodass die Schichten sich kaum voneinander abheben und in ein-

41 Franz Fühmann: *Bagatelle, rundum positiv*. In: Ders.: *Bagatelle, rundum positiv. Erzählungen*. Frankfurt a.M.: Fischer 1978, 23–42, hier: 42. Sinnbildlich ist, dass Fühmann auf seiner eigenen Arbeitsmappe einen alternativen Titel verwendete: Nach dem Wort »rundum« findet sich ein gezeichneter Hintern sowie die Worte »so tief«. Vgl. Akademie der Künste: Franz-Fühmann-Archiv, Fühmann 3.

42 Die Klebetyposkripte dürfen aus evidenten konservatorischen Gründen nicht aufgetrennt werden. Besonders im Gegenlicht werden allerdings einzelne Wörter, Sätze, Streichungen oder Bilder sichtbar. Eine weitergehende Erschließung, z.B. mit einer Röntgen-Fluoreszenzanalyse, wäre wünschenswert, scheint aber aufgrund der Kosten kaum realisierbar.

zelnen Fällen nur an der horizontalen Linie erkennbar sind. Zweitens variieren die Farbe und die Art des Papiers – abgesehen von der Grundlage – nur selten.

Abb. 1: Ausschnitt von erster Manuscriptseite des Klebetyposkripts zu 'Bagatelle, rundum positiv'.



Akademie der Künste: Franz-Fühmann-Archiv, Fühmann 3.

Obwohl auch die Handlung der Erzählung die Arbeit des Schriftstellers thematisiert, erlaubt das Klebetyposkript zu *Bagatelle, rundum positiv* keine Rückschlüsse auf die Relationen zwischen Schriftträger, Text und Autor, die über ein herkömm-

liches Manu- oder Typoskript hinausgehen würden.⁴³ Wichtig ist aber die Differenz im textmateriellen Verfahren zum zweiten, nur kurz später entstandenen Beispiel, dem Essay *Schieferbrechen und Schreiben*, in dem die prägende Analogie zwischen Literatur und Bergwerk bzw. zwischen Schriftsteller und Bergmann entwickelt wird.⁴⁴

4. Zurichtung des Schriftträgers zur Ressource: *Schieferbrechen und Schreiben* (1976)

Der Essay, der das erste Mal am 4. Juli 1976 in der Wochenzeitung *Sonntag* mit dem Untertitel »Der Brigade Wilmar Siebenhüner ein GLÜCKAUF! Zum Tag des Bergmanns« erschien, vermischt Erlebnisschnipsel aus den Kupfer- und Kalibergwerken, literarische Zitate und poetologische Reflexionen, deren Höhepunkt die bereits zitierte Bergwerk-Analogie als Grundlage eines schriftstellerischen Klassenbewusstseins und einer Rechtfertigung des Schreibens als Arbeit bildet. Die metaphorische Überlagerung von Gesteinsschichten, Abbauschächten und literarischem Schreiben wird sorgsam vorbereitet. Eingeleitet wird sie durch den Bericht von einem undatierten Treffen mit einem Bergaugeologen, der das Gebiet dem Autor in zwei verschiedenen Formen wissenschaftlicher Aufbereitung präsentiert: als mit einem Papierschnitzel versehene Bohrprobe in Messgläsern sowie als eine vier Meter lange Papierrolle, auf der »rund 240 Millionen Jahre Erdgeschichte in achthundert Meter Gesteinslagerung«⁴⁵ schematisch dargestellt und somit zum zweiten Mal verdichtet werden. Ohne Übergang zitiert Fühmann dann den russischen Futuristen Wladimir Majakowski, der in *Gespräch mit dem Steuerinspektor über Dichtkunst* Literatur und Bergbau in einem Gleichenkurzschluss: »Dichten ist dasselbe wie Radium gewinnen. / Arbeit: Ein Jahr. Ausbeute: Ein Gramm. / Man braucht, um ein einziges Wort zu ersinnen, / Tausend Tonnen Schutt oder Schlamm.«⁴⁶ Als Fremdzitat,

43 So kann zum Beispiel anhand des Bearbeitungsgrads bzw. der Dicke der ›Bretter‹ darauf geschlossen werden, dass der Wendepunkt der Handlung, also die Erkenntnis, dass der alte Brigadier keineswegs ein verantwortungsloser ›Blindgänger‹ (Fühmann: *Bagatelle*, 26) ist, auffällig häufig umgeschrieben wurde. Die entsprechende Seite schichtet mehr als 20 Blätter. Vgl. Akademie der Künste: Franz-Fühmann-Archiv, Fühmann 3.

44 Aus der Zeit zwischen *Bagatelle*, *rundum positiv* und *Schieferbrechen und Schreiben* ist nur ein einziges Klebetyposkript erhalten: *Sprachspiele* aus dem Jahr 1975. Es stellt insofern eine Zwischenstufe dar, als die einzelnen Schnipsel rechteckig geschnitten sind, jedoch nicht die ganze Blattbreite ausfüllen, sodass die Schichtung sichtbar bleibt. Vgl. Akademie der Künste: Franz-Fühmann-Archiv, Fühmann 585.

45 Fühmann: *Schieferbrechen und Schreiben*, 101.

46 Wladimir Majakowski: *Gespräch mit dem Steuerinspektor über Dichtkunst*, zit.n. Fühmann: *Schieferbrechen und Schreiben*, 102.

auf das der Autor keinen Bezug nimmt, steht Majakowkis poetologisches Fragment unvermittelt neben dem subjektiven Bericht, der in der Folge mit den Erfahrungen unter Tage und besonders mit der Frage eines Häuers, was Fühmann schreibe, weitergeht, in der Analogie ihren Höhepunkt erreicht und mit einem Plädoyer für einfache Fragen und unvoreingenommene Verständigung endet. Was im Essay Schritt für Schritt zusammengeführt wird, also Literatur und Bergwerk sowie Schriftsteller und Arbeiter, ist jedoch im Produktionsprozess bereits eine Einheit, wie das zugehörige Klebetyposkript zeigt.⁴⁷

Trotz der Kürze des Essays umfasst die Archivalie Fühmann 455 insgesamt fünf Klebetyposkripte, zu denen auch der freundschaftliche Brief an die Jugendbrigade Wilmar Siebenhühner anlässlich des Tags des Bergmanns gehört. Anders als bei *Bagatelle, rundum positiv* gibt es kein Klebetyposkript, das mit dem Drucktext weitgehend identisch ist. Wichtiger als diese Fragmentarität ist aber, dass sich die Klebetyposkripte in auffälliger Weise von der ersten Erzählung unterscheiden: Erstens kommen Papiere von verschiedener Farbe und verschiedenen Typs zum Einsatz, so dass eine chromatisch-graphische Struktur entsteht, die auch die späteren Klebetyposkripte prägen wird. Diese Struktur wird zweitens durch die bearbeiteten Seitenränder nochmals betont,⁴⁸ aber auch vertieft, da jede Schicht sichtbar ist und die wellenförmigen Muster zudem die Verschlungenheit der Textschichten betonen. Diese Änderungen im mutmaßlich knapp zwei Jahre nach *Bagatelle, rundum positiv* entstandenen Text haben keine Vorlage in früheren Klebetyposkripten und stehen darüber hinaus in einer vielfältigen Beziehung zum Text.

Die Relationen manifestieren sich bereits in den ersten Seiten des Essays und den dazugehörigen Klebetyposkripten. (Abb. 2) Sowohl die Bohrproben des Geologen als auch sein Umgebungslängsschnitt korrespondieren dem Erscheinungsbild der entsprechenden Klebetyposkriptseite. Im Gegensatz zu anderen Seiten arbeitet Fühmann nur mit braunem und weißem Papier, was farblich an den Lehm in den Messgläsern, eine »braunrote Substanz«⁴⁹ sowie das Packpapier erinnert, von denen im publizierten Text die Rede ist. Auch die horizontale und vertikale Organisation des Klebetyposkripts spiegelt Aspekte des fertigen Essays wider. Die gut sichtbaren Papierschichten imitieren die geologische Darstellung der Sedimente. Das Klebetyposkript als Ganzes wiederholt die vertikale Schichtung des Bodens und der linke Rand, an dem die verschiedenen Schichten sichtbar werden, gleicht dem

47 Eine eingehende textgenetische Untersuchung der zahlreichen Klebetyposkripte und Typoskripte kann an dieser Stelle nicht geleistet werden und bleibt, wie bei allen Texten Fühmanns, ein Desiderat.

48 Die Prägnanz der Bearbeitung ist unterschiedlich. Es sind auch einige rechteckige Schnipsel zu finden. Wellenformen dominieren aber eindeutig.

49 Fühmann: Schieferbrechen und Schreiben, 101.

viermeterlangen »Umgebungslängsschnitt«,⁵⁰ der vom Geologen präsentiert wird. Dass diese erste Seite des Klebetyposkripts schließlich mit dem Zitat Majakowskis endet, betont einen Aspekt der Analogie nachdrücklich: Das Schaffen des Schriftstellers gleicht in Anstrengung und Geduld der Arbeit des Bergmanns, denn die Literatur ist gleich einem Boden, der mit Rohstoffen angereichert ist.

Obwohl weitere Bedeutungsschichten gleichfalls auf der ersten Klebetyposkriptseite präsent sind, erschließen sie sich besser auf der vierten Seite, auf der die mythisch aufgeladene Arbeit des Bergmanns beschrieben wird, die wesentlich watschelnd, kriechend und liegend in den nass-dunklen Strebs geleistet werde und »deren Härte so augenfällig ist wie ihr Sinn als gesellschaftlicher Nutzen [sic!]«.⁵¹ (Abb. 3) Der Nutzen des Schriftstellers, Fühmanns Lebensthema und auch der Gegenstand dieses Aufsatzes, ist dagegen nicht unmittelbar ersichtlich. Dafür wird aber im Klebetyposkript offensichtlicher als im Drucktext die Überlagerung von materieller Grundlage, Schrift und Bergwerk greifbar. Bereits auf der dritten Seite des Klebetyposkripts wird das Bergwerk als ein »bogenlampenerhellte[s] Labyrinth durcheinandergeschnittener Tunnelgänge«⁵² beschrieben. Der Drucktext weicht nur minimal, dafür in signifikanter Weise von diesem Entwurf ab: »durcheinandergeschnitten« wird durch »ineinandergeschnitten«⁵³ ersetzt. Anstatt das Trennende des Schnitts wird seine verbindende Potenz betont, was an die Ersetzung des »Schieferbrechen« durch das »Schiefermachen« erinnert. Diese Verbindung wird auch im Schriftträger sichtbar, denn der linke Rand der vierten Klebetyposkriptseite ist ausgeprägt bearbeitet. Labyrinthisch verschlungene Ranken liegen nicht nur übereinander, sondern gehen ineinander über. Damit enden jedoch die Korrespondenzen nicht. In zwei Klebetyposkripten, unter anderem auf dem hier besprochenen, ist von »Labyrinthsätze«⁵⁴ die Rede, die dem Leser zugesumt werden. Zwar finden sich diese ›Labyrinthsätze‹ nicht mehr im publizierten Essay, dafür wird die Literatur als Ganzes zum Bergwerk erhoben.

⁵⁰ Ebd.

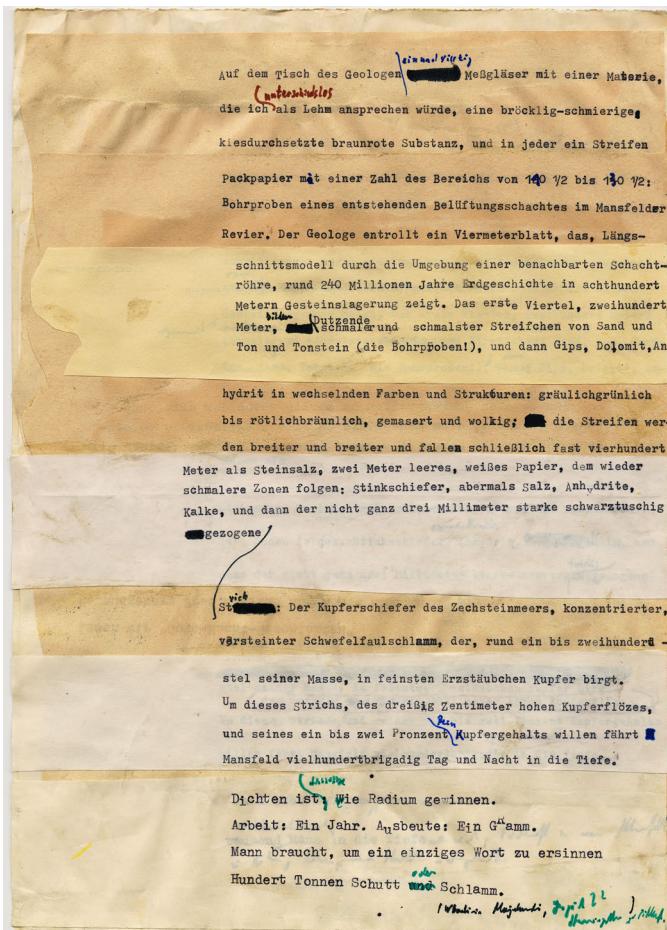
⁵¹ Akademie der Künste: Franz-Fühmann-Archiv, Fühmann 455/1. Der Satz ist im Drucktext verändert und findet sich an anderer Stelle wieder. Vgl. Fühmann: Schieferbrechen und Schreiben, 105.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., 103.

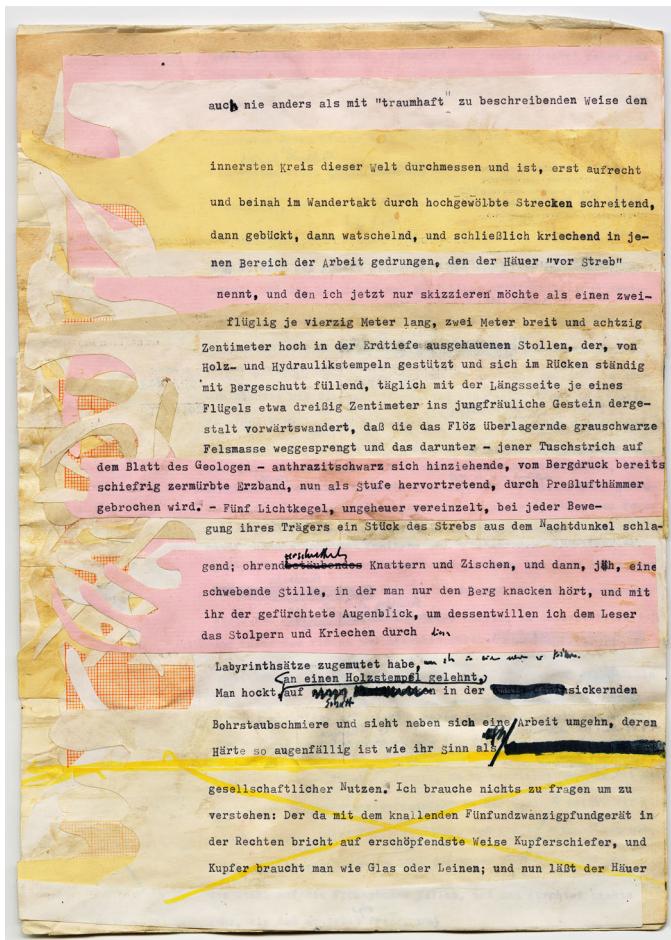
⁵⁴ In einem zweiten, wohl vorgeordneten Klebetyposkript lautet dieselbe Passage wie folgt: »[O]hrenzerstoßendes Rattern und Knattern, und dann, jäh, eine schwebende Stille, in der man nur den Berg knacken hört, und mit ihr der gefürchtete Augenblick, um dessentwillen ich dem Leser das Stolpern und Winden durch einen Labyrinthsatz zugemutet, um ihn, wie er sehn wird, ins Weglose zu stoßen.« Beide Akademie der Künste: Franz-Fühmann-Archiv, Fühmann 455/1, Hervorhebung von SR.

Abb. 2: Erste Seite des ersten Klebetyposkripts zu >Schieferbrechen und Schreiben<.



Akademie der Künste: Franz-Fühmann-Archiv, Fühmann 455/1.

Abb. 3: Vierte Seite des ersten Klebetyposkripts zu „Schieferbrechen und Schreiben.“



Akademie der Künste: Franz-Fühmann-Archiv, Fühmann 455/1.

Wenn Fühmann im Fragment *Im Berg* die Analogie zwischen Bergwerk und Literatur sowie Bergmann und Schriftsteller nochmals aufgreift, aber auch deren Grenzen betont, tut er dies durchaus zu Recht. Ohne Rest geht dieser Vergleich nicht auf, was aber mit Blick auf sein Schreibverfahren nicht als Defizit gewertet werden muss. Im Gegenteil, er ermöglicht erst die Transformation des Schriftträgers zur Ressource. Anders als der Bergmann legt Fühmann nicht physisch einen Text aus der Literatur frei, sondern begräbt vielmehr frühere Fassungen unwiderruflich – die Klebetyposkripte können und dürfen ja nicht aufgetrennt werden – unter den Schichten des Papiers. Was in der Tiefe des Textes existiert, manifestiert sich nur an der Form des Schriftträgers, vor allem an seiner Dicke und seinen bearbeiteten Rändern. Mit diesem Vorgehen materialisiert Fühmann aber die Mühen des Schreibens textmateriell und macht sie wortwörtlich nachhaltig greifbar: Die Klebetyposkripte sind keine hingeworfenen, fragilen, vielleicht ephemeren, unter Umständen leicht zu verlierende oder zerstörende Textfassungen, sondern vielmehr dauerhafte, materielle Zeugnisse des schriftstellerischen Produktionsprozesses. In diesem sind verworfene Textfassungen kein Rest oder Abfall, sondern die Ressource des gültigen Textes. Somit vollzieht sich auf der Ebene des Schriftträgers eine Annäherung des literarischen Textes an das Bergwerk und des Schriftstellers an den Bergmann, wie sie Fühmann auch zum Ende des Essays *Schieferbrechen und Schreiben* als sozialer und intellektueller Austausch zwischen Arbeitern und Schriftsteller darstellt:

»Wir versuchen, einander ernst zu nehmen, und das heißt auch, einander so zu nehmen wie wir sind, und wie es unsere Arbeit verlangt. [...] Wir schreiben einander vierteljährlich. Und wenn es, wovor Gott schützen soll, je einen TAG DES SCHRIFTSTELLERS gäbe, schickten sie mir einen Bergmannsgruß.«⁵⁵

5. Handfeste Bretter statt fliegender Scherenschnitte

Obwohl sich Fühmann mit seinen Collagen und Zeitungsausschnittsammlungen an moderne Praktiken des Schneidens, Klebens und Schreibens hält, weichen seine Klebetyposkripte entscheidend von den Gebilden des ›Kampfplatzes spitzer Gegenstände‹ in der ersten Hälfte des Jahrhunderts ab. Sein Hantieren mit Schere, Leim und Papier führt nicht primär zu Spaltungen des Autorsubjekts oder zu einer Delegation der Textkontrolle an andere Instanzen.⁵⁶ Allerdings restituiert Fühmann auch nicht schlicht die Autorität des Autors. Die Klebetyposkripte und die in der

55 Fühmann: *Schieferbrechen und Schreiben*, 110.

56 Vgl. Vogel: *Kampfplatz spitzer Gegenstände*, 68 und 77.

Auseinandersetzung mit ihnen entwickelte Bergwerk-Analogie legen das Kräftefeld zwischen dem Willen zum Text des Autors und zahlreichen materiellen sowie immateriellen Widerständen an, die nicht Fühmanns Literatur bedingen, sondern darüber hinaus mit dem persönlichen und öffentlichen Ringen um eine gesicherte Position als Schriftsteller in der Gesellschaft der DDR gleichgesetzt werden. Sie vollziehen sich durch den Schnitt mit der Schere, an dem »eine gerichtete wie eine ungerichtete Kraft beteiligt [ist], das heißt ein Zugleich von Kontrolle und Eigenbewegung, Kontingenz und Steuerung.«⁵⁷ Während Fühmann über die getippten Worte die autoritative Kontrolle zu behaupten versucht, zeugen die Schriftträger von seinem wiederholten Scheitern.

Allerdings sollen die Klebetyposkripte keinesfalls ephemer wie Scherenschnitte oder Zeitungsausschnitte sein,⁵⁸ ja anstatt die Gewichtlosigkeit als Wertlosigkeit zu befördern⁵⁹ sind sie von einer stetigen Gewichtszunahme begleitet,⁶⁰ die den Nutzen qua Wert der schriftstellerischen Arbeit im realsozialistischen Kontext der DDR schaffen soll. Der Schriftträger ›Klebetyposkript‹ bildet für Fühmann insofern eine materielle sowie immaterielle Ressource, als er am Ursprung der Analogien zwischen dem Bergwerk und der Literatur sowie dem Schriftstellers und dem Bergmann steht und gleichzeitig den literarischen Text den Bodenschätzen materiell angleicht. Sie sollen davon zeugen, wie schwer der Autor arbeitet.

⁵⁷ Vgl. ebd., 79.

⁵⁸ Vgl. Vogel: Ephemeriden der Schere: Scherenschnitt und Zeitungsausschnitt, 15–16.

⁵⁹ Vgl. ebd., 17–18.

⁶⁰ Ebenfalls könnte im Sinne von Carlos Spoerhase von einer Dreidimensionalität des Schriftträgers gesprochen werden – hier jedoch nicht von einem Buch, sondern von einzelnen Seiten. Vgl. Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne (Valéry, Benjamin, Moholy-Nagy)*. Göttingen: Wallstein 2016, 47–61.