



Lukas Nils Regeler

»kunst im biotop«

Schreib- und Lesegemeinschaften
im Prenzlauer Berg der 1980er Jahre

Beiträge zu Literatur und Medien der Gegenwart

4

Harrassowitz

Beiträge zu Literatur und Medien der Gegenwart

Herausgegeben von
Monika Wolting, Paula Wojcik und Oliver Ruf

In Zusammenarbeit mit:
Arianna Di Bella (Palermo), Michael Fisch (Jerusalem),
Mila Ganeva (Miami University Oxford),
Thomas Pekar (Tokyo) und Tatiana Yudina (Moskau)

4

2025

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Lukas Nils Regeler

»kunst im biotop«

Schreib- und Lesegemeinschaften
im Prenzlauer Berg der 1980er Jahre

2025

Harrassowitz Verlag · Wiesbaden

Umschlagsabbildung: Hinterhof, Berlin-Prenzlauer Berg, 1986. Fotografie von Harald Hauswald. Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 71679847, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © Deutsche Fotothek / Harald Hauswald

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen der Exzellenzstrategie des Bundes und der Länder innerhalb des *Exzellenzclusters Temporal Communities: Doing Literature in a Global Perspective* – EXC 2020 – Projekt-ID 390608380.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein.

Die Publikation wurde ermöglicht durch eine Ko-Finanzierung für Open-Access-Monografien und -Sammelbände der Freien Universität Berlin (D 188).



Diese Publikation ist unter der Creative Commons-Lizenz CC BY-SA 4.0 lizenziert.

Weitere Informationen: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Verwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet durch eine Quellenangabe) wie Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Informationen zum Verlagsprogramm finden Sie unter <https://www.harrassowitz-verlag.de/>

© Beim Autor

Verlegt durch Otto Harrassowitz GmbH & Co. KG, Wiesbaden 2025

Kreuzberger Ring 7c-d, 65205 Wiesbaden, produktsicherheit.verlag@harrassowitz.de

ISSN 2749-876X

eISSN 2749-8778

DOI 10.13173/2749-876X

ISBN 978-3-447-12371-6

eISBN 978-3-447-39670-7

DOI 10.13173/9783447123716

Inhalt

Danksagung	VII
1 Einleitung	1
1.1 Die Literatur des Prenzlauer Bergs zwischen Auf- und Abwertung	1
1.2 Zum Begriff der »Gemeinschaft«	7
1.3 Eingrenzungen	15
2 Der Prenzlauer Berg und die Frühe Neuzeit	21
2.1 Kanonlücken? Vorbemerkungen zur Literatur der Frühen Neuzeit in der DDR	21
2.2 Zur <i>arkdichtung</i> bei Bert Papenfuß	24
2.2.1 <i>naif – till – harm</i> . Zu einigen närrischen Texten der 1970er Jahre	30
2.2.2 Wahnwitzige Mystik. Die <i>Ation-Aganda</i> (1983–1985)	47
2.2.3 Selbstverortung. <i>SoJa</i> und <i>Vorwärts im Zorn & sw.</i>	58
2.3 Kreatives Schalxnarrentum? Versuche an der Kunst	66
2.3.1 Poetologische Exkurse. Bert Papenfuß, Stefan Döring, Jan Faktor: <i>Zoro in Skorne</i> (1984)	66
2.3.2 Der »barocke Jan Faktor« im <i>Dichtergarten des Grauens</i>	69
2.4 Spielarten des Barockbegriffs im Prenzlauer Berg	72
2.4.1 Barockende Gelage. Stefan Dörings <i>die hoffnung der hoffeste</i>	73
2.4.2 Vom wütenden Barockprediger. Andreas Koziols <i>baroque balustrade</i>	80
3 Avantgarde im Prenzlauer Berg	89
3.1 Grenzziehungen. Ein Rimbaud-Streit	89
3.1.1 »ich zitiere ihn böse«. Volker Brauns Strategien der Aneignung	97
3.1.2 Eine »Erb-Sache«	103
3.1.3 »Unsere vermeintlichen Neutöner«. Volker Braun und der Prenzlauer Berg	108
3.2 Elke Erbs Avantgarde-Lektüren. Ernst Jandl, Hans Arp und Marina Zwetajewa	116
3.2.1 Ernst Jandl am Prenzlauer Berg	116
3.2.2 Mundraub. Elke Erb und das Arp-Erbe	122
3.2.3 »das ist doch sie! – während ich sprach.« Elke Erb und Marina Zwetajewa	130
3.3 Vertrautheit im Fremdsein. Raja Lubinetzki und Else Lasker-Schüler	142
3.3.1 »Meine Freundin«? Raja Lubinetzki's dialogische Dichtung	142
3.3.2 Echo. Raja Lubinetzki's Gemeinschaftstexte	148

3.4	Surrealistische Schreibprojekte: Die Zeitschriften <i>Caligo</i> , <i>Braegen</i> und <i>Herzattacke</i>	158
4	Der Prenzlauer Berg und die französische Postmoderne	183
4.1	Debatten in Feuilleton und Forschung	183
4.2	Warum Poststrukturalismus? Rezeptionsbedingungen	196
4.3	Spaltungen. Aufsätze zur Kunst von Sascha Anderson	203
4.3.1	<i>Gilles Obr.</i> Anderson lauscht Wolfram Adalbert Scheffler	204
4.3.2	Eine »heidnische« Art der Kunstbetrachtung. Anderson über Helge Leiberg ..	210
4.3.3	Im Theater der Repräsentation. Anderson über Ralf Kerbach	213
4.3.4	Das Geschlecht der Kunst. Anderson über Schleime, Hampel und Woisnitza ..	217
4.4	Sprachen der Macht? Rainer Schedlinskis Mittlerversuche	225
4.4.1	Prenzlauer Berg, »frankophil«. Schedlinski als vermeintlicher Fürsprecher der Szene	225
4.4.2	»der wirkliche Feind«. Die sprachkritischen Texte Schedlinskis	231
4.4.3	Schreiben wider die Mehrheit. Politische Essays	237
4.4.4	Gemeinschaftliche Vereinzelung? Schedlinskis Reflexionen zu Kunst und Literatur	243
4.5	Sprach-Politiken. Hans Schulze, Cornelia Jentzsch und Klaus Michael in der <i>ariadnefabrik</i>	251
4.5.1	Machtzirkulation ohne Ausweg? Hans Schulzes Reflexionen zum Poststrukturalismus	251
4.5.2	Transgressionen. Klaus Michaels (aka Michael Thulins) Sprachexperimente ..	261
4.5.3	Zwischen Simulation und Verständigung. Die Essays Cornelia Jentzschs	272
5	Transatlantische Perspektiven	279
5.1	Beat im Prenzlauer Berg	279
5.1.1	»eine Chiffre wie »Lower East Side«? Allen Ginsberg in Ostberlin	279
5.1.2	Leonhard Lorek. Dichtung aus den Straßenschluchten	288
5.1.3	Berlin im <i>Cut-Up</i> : Vers- und Prosagedichte von Johannes Jansen	297
5.2	Bilaterale Schreibprojekte – Mitch Cohen und Roderick Iverson	307
5.2.1	Mitch Cohens Anthologie <i>Berlin – contemporary writing from East and West Berlin</i> (1983)	308
5.2.2	Die <i>Aton-Notate</i> (1982/84)	310
5.2.3	Das Treffen der »Begegner«. Cohens und Papenfuß' <i>Innerview</i> (1984)	319
5.2.4	Deutsch-amerikanische Schreibprojekte der späten 1980er Jahre	323
6	Fazit	327
	Verzeichnisse	337
	Siglen und Titelfürzel	337
	Archivalien	338
	Literaturverzeichnis	338
	Abbildungsverzeichnis	374

Danksagung

Das vorliegende Buch stellt die leicht überarbeitete Fassung einer Dissertation dar, die zwischen 2019 und 2023 am Exzellenzcluster »Temporal Communities. Doing Literature in a Global Perspective« in Berlin entstand und im Februar 2024 verteidigt wurde. Es haben viele Menschen dazu beigetragen, dass mein Promotionsprojekt über sehr herausfordernde Jahre hinweg gelingen konnte.

Mein erster und größter Dank gilt Jutta Müller-Tamm – für die umsichtige, geduldige und stets ermunternde Betreuung meiner Arbeit, die unzähligen fachlichen Impulse und ihre Initiative, sich auf die von mir eingebrachten Texte des Prenzlauer Bergs immer wieder aufs Neue, sogar im Rahmen eines gemeinsam unterrichteten Seminars, einzulassen.

Anita Traninger danke ich herzlich für die hervorragende Zweitbetreuung meiner Arbeit: für die vielen anregenden fachlichen Gespräche, besonders zu Kuhlmann, die Vorab-Lektüre etlicher Textentwürfe – und für ihre Netzwerktätigkeit auch über Clusterzusammenhänge hinaus, die zu jeder Zeit ein großer Gewinn für meine Forschungsarbeit war.

Meinen Kolleg:innen am Cluster »Temporal Communities« gilt Dank für die produktive Zusammenarbeit – hervorheben möchte ich das großartige und inspirierende Teamwork am Projekt »Writing Berlin«, dessen Teil ich über vier Jahre hinweg sein durfte, und hier neben Jutta Müller-Tamm auch Susanne Klengel und Ulrike Schneider.

Irmela Krüger-Fürhoff gebührt großer Dank für ihre Bereitschaft, mein Promotionsvorhaben als Mentorin zu begleiten – durch ihre fachliche Expertise und ihre umfangreiche Beratung hat sie zum Gelingen dieser Arbeit maßgeblich beigetragen. Cornelia Ortlieb und Simon Zeisberg haben im Rahmen ihrer Kommissionstätigkeit wertvolle Impulse gesetzt, insbesondere für den erfolgreichen Abschluss des Projekts.

Meinen Kolleg:innen an der Friedrich-Schlegel-Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien danke ich für spannende und stets gewinnbringende Gespräche, gelebte Interdisziplinarität und das gemeinsame Rückenstärken in Krisenzeiten.

Frank Thomas Grub gilt stellvertretend für das gesamte Institut für moderne Sprachen mein großer Dank für die umfassende, kollegiale und wertschätzende Betreuung meines Gastsemesters an der Universität Uppsala.

Im Rahmen meiner Beschäftigung mit der Literatur des Prenzlauer Bergs durfte ich etliche inspirierende und facettenreiche Gespräche mit Zeitzeug:innen und Forscher:innen führen, die für meine Arbeit von unschätzbarem Wert waren und die mir stets in bester Erinnerung bleiben werden. Über Jahre hinweg haben Leonhard Lorek, Christoph Tannert und Birgit Dahlke mein Projekt begleitet – für ihre Anregungen, ihren unverstellten und ermutigenden Blick auf meine Überlegungen sowie die Vermittlung vieler weiterer Gesprächspartner kann ich ihnen gar nicht genug danken. Für ausführliche Gespräche – teils über Stunden hinweg, teils gar zu mehreren Terminen – bin ich Bert Papenfuß, Mitch Cohen, Jan Faktor, Heike Willingham, Klaus Michael und Peter Böthig zu Dank

verpflichtet. Für wichtige Impulse per Mail danke ich zudem Andreas Koziol und Henryk Gericke.

Über die Literatur der 1980er Jahre und mein Forschungsprojekt durfte ich mich insbesondere mit Ingo Schulze, Anna Horakova, Henrike Höllein-Krause, Matthew Hines und Thom Sliwowski austauschen. Auch ihnen gilt mein großer Dank für die Einblicke in viele spannende Perspektiven und Vorhaben!

Da ein großer Teil der Grafik-Lyrik-Mappen und originalgrafischen Zeitschriften, die den Gegenstand dieser Studie bilden, nur in sehr niedrigen Auflagen erschien, war ich auf die Sonderbestände von Bibliotheken sowie Nach- und Vorlässe in Archiven angewiesen. Ich danke allen Einrichtungen, die mir den Zugang zur Literatur des Prenzlauer Bergs auch unter erschwerten Bedingungen in den Coronajahren ermöglicht haben: vor allem der Deutschen Fotothek und der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, insbesondere Anne Mierisch, dem Literaturarchiv der Akademie der Künste in Berlin, Michaela Scheibe und Eva Rothkirch von der Staatsbibliothek zu Berlin sowie Michael Peter Hehl vom Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg. Marina Rätz und Karina Garsztecka von der Forschungsstelle Osteuropa danke ich für die spannende Einzelführung durch den Bremer Bestand an inoffiziellen Zeitschriften.

Für die umfangreiche Publikationsförderung zur Drucklegung dieser Arbeit gebührt der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für die Geisteswissenschaften großer Dank, ebenso der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin, die die Open-Access-Stellung meiner Publikation finanziell ermöglicht.

Bedanken möchte ich mich nicht zuletzt bei den Franckeschen Stiftungen zu Halle – und hier insbesondere bei Metta Scholz und Britta Klosterberg, dass sie mir während meines wissenschaftlichen Volontariats die Flexibilität und den Freiraum zugestanden haben, mein Promotionsvorhaben zu einem gelungenen Abschluss zu führen.

Ein großer Dank gilt meiner Familie und meinen Freunden für ihre wunderbare Unterstützung und Motivation zu jeder Zeit, vor allem aber auch Julia Kitzmann und Larissa Hesse für das gründliche Lesen meiner Dissertation auf den letzten Metern. Meinem Partner Jeffrey Dieser danke ich von ganzem Herzen für seinen jahrelangen Rückhalt und seine unentwegte Teilhabe an meiner Arbeit.

Bremen, im April 2025

1 Einleitung

1.1 Die Literatur des Prenzlauer Bergs zwischen Auf- und Abwertung

»Sprachalchemisten«, »Barock« oder »Beatpoeten«, »DDR-Avantgarde«, »Kollaborateure« unter »der Maske der französischen Theorie« – diese Etikettierungen, denen im Laufe der vorliegenden Studie nachgespürt werden soll, wurden der inoffiziellen Kunst- und Literaturszene im Ostberlin der späten 1970er und 1980er Jahre vielfach zuteil. Um kaum ein literarisches Gruppenphänomen der DDR ranken sich so viele Mythen, kontroverse Meinungen, nostalgische und schmerzhaftes Erinnerungen wie um jene Gemeinschaft aus Autor:innen und Künstler:innen, die heute in Anlehnung an Adolf Endler unter der Bezeichnung der »Prenzlauer-Berg-Connection«¹ firmiert.

Im Nachgang der skandalträchtigen Biermann-Ausbürgerung 1976 hatte sich im Ostberliner Stadtteil, der zu dieser Zeit größtenteils aus unrenovierten, vom Krieg gezeichneten Altbauten bestand, eine erkleckliche Zahl an Intellektuellen und Schriftsteller:innen niedergelassen. In Privatwohnungen, Ateliers, Werkstätten und Kirchen kam es zu Lesungen, Konzerten und Ausstellungen, die nicht von offiziellen Kulturinstitutionen der DDR ins Leben gerufen oder reguliert wurden.² Um 1980 siedelten sich – neben Hausbesetzern, Punks und Anarchisten³ – immer jüngere Künstler:innen und Autor:innen an; es bildete sich ein eigener Zirkel in der Szene, der sich ebenfalls über Veranstaltungen, inoffiziell gedruckte Künstlerbücher sowie Grafik-Lyrik-Mappen und Zeitschriftenprojekte organisierte.⁴ Durch ihre vom sozialistischen Realismus stark abweichende Ästhetik und eine

1 Dieser Begriff geht auf die Essayistik des Schriftstellers Adolf Endler zurück und hat sich seither in der Forschung verselbständigt, vgl. etwa Adolf Endler: »Alles ist im untergrund obenauf; einmannfrei... Anlässlich der Anthologie«. In: Ders.: *Den Tiger reiten. Aufsätze, Polemiken und Notizen zur Lyrik der DDR*. Frankfurt/Main: Luchterhand 1990, S. 40–65, hier S. 46.

2 Vgl. die Bände von Peter Böthig (Hrsg.): *Sprachzeiten. Der Literarische Salon von Ekke Maaß. Eine Dokumentation von 1978 bis 2016*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2017; Ingeborg Quaas u. Henryk Gericke (Hrsg.): *brennzeiten. Die Keramikwerkstatt Wilfriede Maaß. 1980 – 1989 – 1998. Ein Zentrum des künstlerischen Offgrounds in Ost-Berlin*. Berlin: Lukas 2014; Uwe Warnke u. Ingeborg Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989*. Berlin: Verbrecher 2009.

3 Vgl. den Band von Michael Boehlke u. Henryk Gericke (Hrsg.): *ostPUNK! – too much Future. Punk in der DDR 1979–1989*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien 2005.

4 Eine Übersicht über die inoffiziellen Zeitschriften und Drucke bieten die beiden Publikationen: Forschungsstelle Osteuropa (Hrsg.): *Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR 1980–1990*. Mit einem Bestandskatalog von Frank Eckart. Bremen: Edition Temmen 1993; Jens Henkel u. Sabine Russ (Hrsg.): *DI1980DI1989R. Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. Eine Bibliografie*. Gifkendorf: Merlin 1991.

stete Vernetzungsarbeit gen Westen wurde diese Gruppe der jüngeren Autor:innen schnell nicht nur in Westberlin und -deutschland, sondern auch in den USA, in Frankreich oder Großbritannien wohlwollend wahrgenommen. Als sich nach 1990 dann einige der zentralen Figuren der Szene als langjährige inoffizielle Mitarbeiter der Staatssicherheit entpuppten, war die Empörung entsprechend groß – die Gruppe geriet vielerorts in Verruf.

Die Enttarnung der Stasi-Spitzel hatte medienwirksam Wolf Biermann angestoßen, der in seinen Reden zur Verleihung der Büchner- und Mörike-Preise im Herbst 1991 neben dem betreffenden IM Sascha Anderson die gesamte Szene mit Spott bedachte: »Nun erfahren wir, daß die bunte Kulturszene am Prenzlauer Berg ein blühender Schrebergarten der Stasi war. Jedes Radieschen nummeriert an seinem Platz. Spätdadaistische Gartenzwerge mit Bleistift und Pinsel.«⁵

Aus zweierlei Hinsicht ist diese Aussage interessant: Zum einen reiht sie sich ein in ein ganzes Potpourri prominenter Stimmen, die sich kritisch zur »Prenzlauer-Berg-Connection« und zu ihren Texten äußerten: Zu denken wäre etwa an Volker Brauns Bezeichnung der Autor:innen als »Hucker, nicht Maurer« von 1984: »Unsere vermeintlichen Neutöner, Hausbesetzer in den romantischen Quartieren (wo sie sich ordentlich fühlen), sind wohl gute Anschaffer, die fleißig auf den Putz hauen. [...] Technisch die Wiederholung des geistlosen Handbetriebs der Avantgarde, niedrige Verarbeitungsstufe.«⁶ Heiner Müller stieß sich retrospektiv am »Second-Hand-Charakter, [dem] Fremdbestimmte[n] vieler Texte«, bemängelte »die verspätete Kopie von Moden« und folgerte: »Mich hat das nicht sehr interessiert.«⁷

Diese Ablehnung der jüngeren Autor:innen durch Persönlichkeiten des DDR-Literaturbetriebs, die selbst mit der offiziellen Linie des sozialistischen Realismus auf Kriegsfuß standen, soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Szene am Prenzlauer Berg durchaus ihre prominenten Unterstützer:innen hatte: Christa und Gerhard Wolf beispielsweise nahmen an vielen Veranstaltungen teil, luden einige der jüngeren Autor:innen regelmäßig in ihre Privatwohnung am Prenzlauer Berg ein.⁸ Franz Fühmann stellte ab 1981 eine Anthologie der »jungen« Literatur zusammen, für deren Publikation er sich an der

5 Wolf Biermann: »Laß, o Welt, o laß mich sein!« Rede zur Verleihung des Eduard-Mörike-Preises am 13. November 1991. Abgedruckt in: *Die Zeit* (15. November 1991), Nr. 47. Dazu einordnend: Frank Thomas Grub: »Wende« und »Einheit« im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Bd. 1: *Untersuchungen*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2003, S. 224–229.

6 Volker Braun: »Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität«. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 37 (1985) H. 5, S. 979–998, hier S. 990.

7 Heiner Müller: »Schreiben und Moral«. Im Gespräch mit Frank Hörnigk. In: Ders.: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. 4. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 225–228, hier S. 226f.

8 Vgl. die Erinnerungen von Petra Schramm, die in den 1980er Jahren als Sekretärin des Ehepaars Wolf arbeitete: Petra Schramm: »Ich habe nicht mehr dieses flattrige Gefühl...« In: Barbara Felsmann u. Annett Gröschner (Hrsg.): *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg. Eine Berliner Künstlersozialgeschichte der 1970er und 1980er Jahre in Selbstauskünften*. 2. Aufl. Berlin: Lukas 2012, S. 321–331, hier bes. S. 324. Vgl. ferner Bert Papenfuß: »Fortgesetzte Abgesänge auf Anfänge unter Umständen. Folge 5: Januar bis Juni 1984«. In: Ders., Alexander Pehle mann u. Robert Mießner (Hrsg.): *1984! Block an Block. Subkulturen im Orwell-Jahr*. Mainz: Ventil 2015, S. 104–130, hier S. 122.

Ostberliner Akademie der Künste – bis kurz vor seinem Tod – vehement einsetzte.⁹ Erich Arendt, aber gerade auch Heiner Müller und Volker Braun waren zu Gast in den Wohnküchen und Ateliers, beteiligten sich an Diskussionen und mit kleineren Texten auch an den Zeitschriften der Szene. Von einer hermetischen Abriegelung oder Abschottung zwischen der jüngeren und älteren Generation kann in Bezug auf den Prenzlauer Berg also die Rede nicht sein.

Zum anderen fällt am Biermann-Zitat die illustre Naturbildlichkeit ins Auge – die Bezeichnung als »Schreibergarten der Stasi« hat ihre eigene metaphorologische Vorgeschichte: Schon der deutsch-tschechische Autor Jan Faktor, der insbesondere in den frühen 1980er Jahren im Prenzlauer Berg aktiv war, betitelte seine Gedichte als *positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*,¹⁰ Adolf Endler spricht von der Lyrikszene als von einem mit »Gezirpe und Rauschen« begleiteten »Blätter-Wäldchen«;¹¹ Heiner Müller erinnern die Texte des Prenzlauer Bergs an »diese[] holländischen Tomaten, die ohne Boden wachsen, nur mit Luftwurzeln.«¹² In Anlehnung an Gilles Deleuze und Félix Guattari bemerkt Christoph Tannert »das Nebeneinander der ›Knollenkultur‹« in der Ostberliner Kunst- und Literaturszene – »ein Miteinander, auf zweifellos gemeinsamem ›Wurzelgrund‹.«¹³ Mit anderem Akzent, in der Bildlichkeit jedoch recht ähnlich, schreibt Leonhard Lorek in einem poetologischen Gedicht von der »kunst im biotop«¹⁴ – ein Begriff, der seither in der Bewertung des Prenzlauer Bergs immer wieder herangezogen wird.¹⁵

Diese Naturbilder und -vergleiche parodieren zunächst ein Dichtungsverständnis, das Literatur als organisch gewachsen auffasst – überdies berühren sie Fragen nach Kollektivität, Zusammenschau, Wechselseitigkeit und Abgeschlossenheit. Interessant ist hier vor allem der wiederholt bemühte Biotopbegriff, der »die Lebensstätte einer Lebensgemeinschaft von Tier- und Pflanzenarten« beschreibt, die aus gesellschaftspolitischer

9 Klaus Michael: »Berührung ist nur eine Randerscheinung. Die deutsch-deutsche Geschichte einer Anthologie«. In: Siegfried Lokatis u. Ingrid Sonntag (Hrsg.): *100 Jahre Kiepenheuer-Verlage*. Berlin: Ch. Links 2011, S. 264–274 sowie das Manuskript zur »Anthologie junger Autoren«. Franz-Fühmann-Archiv, Literaturarchiv der Akademie der Künste, Signatur: Fühmann-758.

10 Jan Faktor: *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989.

11 Endler: »Anlässlich der Anthologie«, S. 45.

12 Müller: »Schreiben und Moral«, S. 226.

13 Christoph Tannert [als Anita Kenner]: »Avantgarde in der DDR heute? Ein Panorama der Kunst-, Literatur- und Musikszene«. In: *Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen* 2 (1988), S. 94–110, hier S. 95.

14 Leonhard Lorek: »da ist kunst im biotop«. In: *schaden* (1985) H. 8, S. 36.

15 Vgl. den Ankündigungstext zum Band von Andreas Koziol: *Lügen und Wahrheiten. Erinnerungen an ein paar Dachscheiden und Freiräume im alten Prenzlauer Berg*. Berlin: Böll-Stiftung 2014. Abgerufen am 6. Oktober 2023 unter: <https://www.boell.de/de/2014/11/13/luegen-und-wahrheiten-ebook>; Daniela Dahn: *Kunst und Koble. Die »Szene« am Prenzlauer Berg, Berlin, DDR*. Frankfurt/Main: Luchterhand 1987, S. 8; Michael Braun: »Hochheiliger Nibelungenquatsch. Psychonautikon Prenzlauer Berg – eine Kulturgeschichte der poetischen Renitenz«. In: *Signaturen* (27. Dezember 2015). Abgerufen am 6. Oktober 2023 unter: <https://www.signaturen-magazin.de/bert-papenfusz,-ronald-lippok--psychonautikon--hochheiliger-nibelungenquatsch.html>.

Perspektive besonders schützenswert scheint.¹⁶ Das Biotop ist ein umgrenzter Bereich, bildet gemeinsam mit der Flora und Fauna ein kleines, extrahierbares Ökosystem, in dem Stoffe und Materialien zirkulieren. Die vermeintliche Wildheit der Pflanzen- und Tierwelt bleibt dabei politischen Entscheidungsprozessen unterworfen; es ergibt sich eine interessante Spannung von gewollten und erzwungenen Öffnungs- und Schließungsbebewegungen, Natur und Kultur, Politik und Biologie.¹⁷ Ebendiese Spannung hat in den 1970er Jahren zur Begriffsbildung des Soziotops in den Sozialwissenschaften geführt, mit dem unter anderem die Kiezkultur im Berliner Stadtteil Kreuzberg beschrieben wurde.¹⁸ Die Etikettierung der Prenzlauer-Berg-Szene als Biotop lässt auf einen ähnlichen Impuls schließen – wenngleich hiermit weniger gesellschaftlich-soziale, sondern eher textuelle Vorgänge anvisiert sind.

Damit wäre auch die Frage aufgeworfen, mit welcher Konstellation, welchem Phänomen wir es bei der »Prenzlauer-Berg-Connection« zu tun haben. Sie wurde in der Literaturwissenschaft bereits wiederholt gestellt: Die Rede ist etwa vom »Prenzlauer Berg Movement«,¹⁹ von einer »Prenzlauer-Berg-Schule«²⁰ – Konzeptualisierungen, die schon deswegen problematisch sind, weil sie dazu neigen, die an sich sehr diversen Ästhetiken und Politiken miteinander kurzzuschließen. Auf den inoffiziellen Charakter der Szene zielen stärker Bezeichnungen wie »Contre-Culture«²¹ oder »Gegenkultur«²² ab, die Ilona Schäkel unter dem Oberbegriff der »Gegenöffentlichkeit« zusammengefasst hat. Schäkel zufolge sind derlei Etiketten fragwürdig, da sie verkennen, dass es sich bei der betreffenden Szene um keine dezidiert politische Opposition handelte; im Gegenteil seien die Verbindungen und Parallelen zur offiziellen Kultur in der DDR zahlreich gewesen. In diesem Sinne wäre auch nicht von einer Subkultur zu sprechen.²³ Ein Seitenblick in soziologische Definitionen der Subkultur bestätigt diesen Eindruck: Der Prenzlauer Berg war eben kei-

16 Ulrich Riedl: »Biotopschutz«. In: Konrad Buchwald [u.a.] (Hrsg.): *Umweltschutz – Grundlagen und Praxis*. Bonn: Economica 2000, S. 173–242, hier S. 177 u. 179f.

17 Vgl. den Abschnitt »Landschaft als ästhetische Utopie« in Georg Töpfer: »Biotop«. Art. in: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Bd. 1: *Analogie – Ganzheit*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2011, S. 305–319, hier S. 315f.

18 Vgl. Hasso Spode: »Kreuzberg«. In: Historische Kommission zu Berlin (Hrsg.): *Geschichtslandschaft Berlin, Orte und Ereignisse*. Bd. 5. Berlin: Nicolai 1994.

19 David Bathrick: *The Powers of Speech. The Politics of Culture in the GDR*. Lincoln [u.a.]: University of Nebraska Press 1995, S. 222.

20 Lisa R. Whitmore: *Between Dissidence and Co-Optation. Avant-Garde and Underground Writers in the Final Decade of the GDR*. Diss. phil. Stanford University 1998, S. 62.

21 Françoise Lartillot: »La poésie contre-culturelle d'Elke Erb. Initiation à une écologie politique de l'esprit«. In: Dies. [u.a.] (Hrsg.): *Contre-cultures et littératures de langue allemande depuis 1960. Entre utopies et subversion*. Bern [u.a.]: Peter Lang 2017, S. 501–527.

22 Dieser Begriff wird auch problematisiert bei Birgit Dahlke: *Papierboot. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 21.

23 Ilona Schäkel: *Sudelblatt und Edelfeder. Über den Wandel der Öffentlichkeit am Beispiel der offiziell und inoffiziell publizierten künstlerisch-literarischen Zeitschriften aus der DDR (1979–1989)*. Berlin: dissertation.de 2003, S. 53f.

ne feste Struktur, die mit eigenen Regeln, einer Hierarchie oder übergreifenden Werten²⁴ einen abgetrennten Raum schuf, der als Spielwiese der Jugend die »parent culture« in ihren Fundamenten stärkte.²⁵ Dieses Modell galt vielen Autor:innen der Szene gar explizit als Feindbild. Schäkel schlägt vor, die Räume des Prenzlauer Bergs und der Öffentlichkeit vielmehr in ihren »widerspruchsvollen Beziehungen miteinander verknüpft« zu sehen:²⁶ Im Prenzlauer Berg seien experimentelle Schreibweisen und Projekte entstanden, die während der 1980er Jahre auch auf den offiziellen Literaturbetrieb der DDR abgefärbt hätten. Heinz-Peter Preußner spricht, unter Bezugnahme auf Schäkel, mit Bourdieus Theorie des literarischen Feldes von einer »Randliteratur«, die sich verschiedener »Teilöffentlichkeiten« bediene und daher dem Wechselspiel von »literarischem Feld und Machtpolitik« trotz aller Abgrenzungsversuche ausgesetzt bleibe.²⁷ Auch Carola Hähnel-Mesnard beobachtet diese Tendenzen mit Bourdieuscher Brille, beschreibt den Prenzlauer Berg dergestalt als »Subfeld«, als Bereich, der »zum ersten Mal« in der DDR-Literaturgeschichte »den Versuch [unternimmt], völlige Autonomie im literarischen Feld der DDR zu behaupten.«²⁸ Bourdieus Theorie des literarischen Feldes erscheint, so bezeugen diese Studien, besonders dann sinnvoll, wenn es um eine Makroperspektive auf das Gros der Texte und soziale Praktiken geht, darum, das wechselseitige Verhältnis von Prenzlauer Berg und offiziellem Literaturbetrieb zu umreißen.²⁹ Sie kann den Blick dafür schärfen, dass eine postulierte Abgrenzung nicht immer faktische Autonomie bedeutet; dass eine partielle Durchlässigkeit den Anspruch, die Aussagekraft und Gruppenbildung der inoffiziellen Literatur aber auch nicht zwangsweise schmälert. Allerdings gerät die Theorie dort an ihre Grenzen, wo es um die konkreten literarischen Texte geht; um die Frage, wie sich der einzelne Text in Wechselwirkung mit anderen innerhalb des literarischen (Sub-) Feldes positioniert. Die Unterscheidung Öffentlichkeit vs. Gegen- oder Teilöffentlichkeiten beschreibt nur einen einzigen (zweifelsohne wichtigen) Parameter, unter dem die Literatur des Prenzlauer Bergs betrachtet werden kann. Die Strukturen innerhalb der Szene werden damit hingegen nicht immer erfasst – weshalb Hähnel-Mesnard in ihrer Studie die Foucault'sche Idee der Heterotopie mit Gewinn heranzieht, um das »Subfeld« der inoffiziellen Literatur in der DDR plastischer zu umreißen.³⁰

24 Vgl. Dick Hebdige: *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge 1979, S. 84.

25 Ebd., S. 127.

26 Schäkel: *Sudelblatt und Edelfeder*, S. 246.

27 Heinz-Peter Preußner: »Randliteratur. Mediale Transgressionen des literarischen Feldes und im DDR-Samizdat insbesondere«. In: David Bathrick (Hrsg.): *Literatur inter- und transmedial/Inter- and Transmedial Literature*. Leiden: Rodopi 2012, S. 61–88, hier S. 80.

28 Carola Hähnel-Mesnard: »Die selbstverlegte Literatur der 80er Jahre als Subfeld. Überlegungen zum literarischen Feld der DDR«. In: Sandrine Kott u. Emmanuel Droit (Hrsg.): *Die ostdeutsche Gesellschaft. Eine transnationale Perspektive*. Berlin: Ch. Links 2006, S. 164–179, hier S. 176f.

29 Die Beobachtungen von Preußner und Hähnel-Mesnard stehen dabei in einer größeren Forschungsdiskussion, DDR-Literatur als eigenständiges literarisches Feld nach Bourdieuschen Regeln zu definieren, vgl. Ute Wölfel (Hrsg.): *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

30 Carola Hähnel-Mesnard: *La littérature autoéditée en RDA dans les années 1980. Un espace hétérotopique*. Paris: L'Harmattan 2007, bes. S. 39–48.

Ein weiterer Zweig der Beschreibung geht vom Begriff der »Hineingeborenen« aus, den Uwe Kolbe mit seiner Lyrik prägte.³¹ In Anbetracht der Tatsache, dass ein Großteil der relevanten Autor:innen in den 1950er und 1960er Jahren geboren ist, spricht Wolfgang Emmerich in seiner *Kleinen Literaturgeschichte der DDR* von einer »jungen Generation«: »in den späten 70er und 80er Jahren bewahrheitet sich, daß die Generationenabfolge nie nur ein biologisches Faktum ist, sondern auch und vor allem eine Angelegenheit des Umbruchs von historischen und gesellschaftlichen Erfahrungen«.³² Karen Leeder betitelt ihre Dissertation kurzerhand *A New Generation of Poets in the GDR*, knüpft in diesem Punkt also an Emmerich an – das Schlagwort des »Hineingeborenen«-Seins benennt ihr zufolge eine kollektiv wahrgenommene Begrenztheit des Systems, auf die die jungen Autor:innen nun mit Entgrenzung bzw. Individualisierung antworteten.³³ Die Verwendung des Generationenbegriff ist für Leeders Anliegen plausibel, weil er über den Ort des Prenzlauer Bergs hinausgeht und eine kollektive Schicksalsgemeinschaft der jungen Autor:innen in der DDR entwirft. Eine Ausdifferenzierung dieser »Generation« ist nicht Ziel von Leeders Studie; zwar wird die »Prenzlauer-Berg-Connection« als eine von verschiedenen Gruppierungen aufgeführt, allerdings stark auf einen Kreis um »the controversial ›guru‹ of the underground scene« Sascha Anderson³⁴ zentriert – ein Vorgehen, das schon bei Emmerich zu beobachten ist.³⁵

Derlei Theorieansätze bergen die Gefahr, die allgemeine Erfahrung einer Generation zu generalisieren und auf das gesamte Korpus der jüngeren Literatur in der DDR zu übertragen; oder sie entwerfen im Gegenteil die Zugehörigkeit zu einer Generation als Alleinstellungsmerkmal für die inoffizielle Szene, die, über das Alter hinaus, nur wenig gemeinsam habe.³⁶ Letzteren Ansatz verfolgen etwa die Untersuchungen von Susanne Liermann,³⁷ Ehrhardt Neubert³⁸ oder Gerrit-Jan Berendse, der außer ein paar »über-

31 Uwe Kolbe: *Hineingeboren. Gedichte 1975–1979*. Berlin: Aufbau 1980.

32 Wolfgang Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Kiepenheuer 1996, S. 40.

33 Karen Leeder: *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*. Oxford [u. a.]: Clarendon 1996, S. 4.

34 Ebd., S. 11. Vgl. ferner ebd., S. 36.

35 Emmerich: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*, S. 407.

36 Antonia Grunenberg: »Vogel oder Käfig sein«. Zur »zweiten« Kultur und zu den inoffiziellen Zeitschriften in der DDR«. In: Forschungsstelle Osteuropa (Hrsg.): *Eigenart und Eigensinn*, S. 75–93, hier S. 83.

37 Vgl. Susanne Liermann: *Die Vermehrung des Schweigens. Selbstbilder später DDR-Literatur*. 2. Aufl. Leipzig: Plötnner 2013, S. 149.

38 Vgl. Ehrhart Neubert: *Geschichte der Opposition in der DDR 1949–1989*. Berlin: Ch. Links 1998, S. 350f.: »Das bunte Bild der Individualisten wurde im Prenzlauer Berg von Leuten der unterschiedlichsten Herkunft geprägt. [...] Die informelle, alternative Kulturszene Anfang der achtziger Jahre hatte insgesamt keine politische Perspektive. Sie entwickelte keine hinreichenden Aktions- und Organisationsformen. Auch Überlegungen, einen alternativen Schriftstellerverband zu gründen, wurden schließlich aufgegeben. Die Szene war Ausdruck der Sozialisationschäden einer unangepaßten Generation, die in der Lage war, die Verweigerung künstlerisch zu gestalten, sich in der Ausgrenzung einzurichten und sich darin zu gefallen, ohne die politische Funktion einer alterna-

schaubare[n], sich selbst generierende[n] Freundschaftskreise[n]«³⁹ im Prenzlauer Berg vor allem Vereinzelung auf der Seite der jüngeren Autor:innen sehen will.

Angelehnt an die facettenreichen Untersuchungen Peter Böhthigs und Peter Geists sowie die Essayistik des Lyrikers Andreas Koziol möchte ich eine Zwischenposition in diesem Spektrum einnehmen: Die Szene gründete zum Teil auf generationellen Erfahrungen, wie etwa einer kollektiven Ausgrenzung jüngerer Autor:innen aus dem Literatursystem der DDR⁴⁰ – sie ist aber keine reine Schicksalsgemeinschaft und weist dergestalt auch Spezifika im Vergleich zu ähnlichen Gruppierungen in Dresden, Erfurt, Halle, Leipzig oder Karl-Marx-Stadt auf. Ein individualistischer Impetus war Teil dieser besonderen Politik, dennoch kann von einer radikalen Vereinzelung an allen Enden nicht die Rede sein. Mit Koziol möchte ich versuchsweise von einer »subliterarischen Gemeinschaft«⁴¹, mit Geist möchte ich von einer »Community«⁴² sprechen.

1.2 Zum Begriff der »Gemeinschaft«

Der Gemeinschaftsbegriff hilft dabei, die Szene des Prenzlauer Bergs aus ihren Strukturen heraus erklärbar zu machen, ohne ein von außen kommendes Theorierüst auf die Literatur und ihre Kontexte zu applizieren. Er bricht auch mit einem linearen und kohärenten Konzept des Begriffs »DDR-Literatur«, wie es in jüngerer Zeit wiederholt problematisiert wurde.⁴³ Zu erinnern sei hier vor allem an die Forderung Roland Berbig's, ein

tiven Öffentlichkeit anzunehmen. Diese Szene hat künstlerische Einzelleistungen hervorgebracht, die die Spannung zwischen dem isolierten Abweichler und der Gesellschaft als Motiv nutzten, ohne eine politische Antwort geben zu können oder zu wollen. Sie war authentisches Spiegelbild einer Gesellschaft, die sich dank der Bewußtseinspaltung ihrer Bürger stabilisierte.«

39 Gerrit-Jan Berendse: »Fremde Vögel in Ostberlin. Alternative Lebens- und Schreibweisen 1960–1990«. In: Ders.: *Grenz-Fallstudien. Essays zum Topos Prenzlauer Berg in der DDR-Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 9–29, hier S. 24. Antonia Grunenberg zählt etwa »250 Aktive und einen Kreis von 500–800, der bei öffentlichen Anlässen hinzukam« (Grunenberg: »Zur ›zweiten‹ Kultur«, S. 83) zu den inoffiziellen Szenen in der DDR, die im regen Austausch miteinander standen. Dabei kann die geringe Auflagenzahl von Zeitschriften und Grafik-Lyrik-Mappen jedoch keinen Aufschluss darüber geben, wie viele Menschen die Texte der Szene tatsächlich erreichten – oft zirkulierten die Hefte und Mappen in der Szene über mehrere Wochen oder Monate.

40 Peter Böhthig: *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*. Berlin: Lukas 1997, S. 15.

41 Andreas Koziol: »›Ankunft ist nur eine Randerscheinung?‹« In: Roland Berbig [u. a.] (Hrsg.): *Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990*. Berlin: Theater der Zeit 2001, S. 81–93, hier S. 86.

42 Peter Geist: »Die Lyrik der nichtoffiziellen Literaturszene«. In: Warnke u. Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen*, S. 20–51, hier S. 21.

43 Vgl. Katrin Max: »Zur Standortbestimmung der gegenwärtigen DDR-Literatur-Forschung«. In: Dies. (Hrsg.): *Tendenzen und Perspektiven der gegenwärtigen DDR-Literatur-Forschung*. Würzburg 2016, S. 11–33, hier S. 16: »Der Verweis [des Begriffs »DDR-Literatur«, Anm. d. Verf.] erfolgte also auf den Staat DDR – entweder als politisches Gebilde mit bestimmten, vor allem einschränkenden bzw. regulierenden Einflussnahmen und restriktiven Bedingungen, oder entsprechend dem

kohärentes Verständnis der DDR-Literatur durch ein Netz »tatsächlicher Beziehungen innerhalb der literarisch-kulturellen und -künstlerischen Welt« zu ersetzen, sowie »tatsächliche Gegebenheiten, die von Schreibenden ausgehen und auf sie zurückweisen«,⁴⁴ in den Blick zu nehmen. Jenseits der Germanistik kommt dieses Vorgehen den neueren literaturtheoretischen Ansätzen Wai Chee Dimocks entgegen, Literatur nicht mehr als »discrete entity«, sondern als »criss crossing set of pathways, open-ended and ever multiplying, weaving in and out of other geographies, other languages and cultures«⁴⁵ zu betrachten. Neben dem temporalen Aspekt, den Dimock in ihrer Theorie hervorhebt, bedeutet dies, nicht mehr *top-down* theoretische Konzepte auf eine linear gedachte Literaturgeschichte zu übertragen, sondern vielmehr *bottom-up* – und damit aus der Textpraxis heraus – zu argumentieren. Der *community*-Begriff ist hierfür bereits verschiedentlich fruchtbar gemacht worden:

Communities are dependent on praxis – a dimension of their existence that needs to be studied for each case anew, before offering a definition on one's own terms, but also without relinquishing the possibility of a generalising perspective as it emerges from a dialogue of historical-praxeological projects.⁴⁶

Der Frage, wie Literatur über Zeiten und Räume hinweg Gemeinschaften stiften kann, widmet sich seit einigen Jahren der DFG-geförderte Exzellenzcluster EXC 2020 »Temporal Communities. Doing Literature in a Global Perspective« an der Freien Universität Berlin, in dessen Zusammenhang die hier vorgelegte Studie entstand. In Anlehnung an Wai Chee Dimock begreift der Cluster Literatur als »a form of social action taking place in complex networks of human and non-human agents« und untersucht, »how literature becomes global through its temporal entanglements«.⁴⁷ Indem Literatur weniger in Nationengrenzen und linearen Zeitlichkeiten operierend gedacht wird,⁴⁸ sondern in vielgestaltigen Konstellationen, die aus reziproken Vorgängen, partiellen Verflechtungen

ideologisch geprägten Selbstverständnis als eigene Nation. Diese Sichtweisen werden jedoch dem Textkorpus, das man unter dem Begriff »DDR-Literatur« subsumiert, nicht in vollem Umfang gerecht, bedeuten sie doch eine zu starke Engführung und damit eine Exklusion all jener literarischen Werke, die keinen derart direkten Bezug zum Staat DDR aufweisen.«

44 Roland Berbig: »DDR-Literatur – archiviert«. In: Ders. (Hrsg.): *Auslaufmodell »DDR-Literatur«*. Essays und Dokumente. Berlin: Ch. Links 2018, S. 17–44, hier S. 23.

45 Wai Chee Dimock: *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*. Princeton u. Oxford: Princeton University Press 2006, S. 3.

46 Yvonne Albers u. Frank Kellerer: »Community«. In: Dies. (Hrsg.): *Community. Articulations* (August 2024). Abgerufen am 24. März 2025 unter: <https://doi.org/10.60949/s5py-2465>.

47 EXC Temporal Communities: *Research Programme*. Berlin 2019. Abgerufen am 2. Februar 2024 unter: <https://www.temporal-communities.de/research/index.html>.

48 Vgl. etwa Anita Traninger über die Grundsätze des Konzepts der »Temporal Communities«: »They are an invitation to model against the powerful, institutionalised, iteratively recreated models that depend on the founding parameters of nation and era, powerfully embodied by literary studies departments and the denominations of the professorships allocated to them.« Anita Traninger: »Modelling »Literature««. In: Dies., Lindsey Drury u. Bart Soethart (Hrsg.): *Critical Mod-*

und punktuellen Zusammenschlüssen entstehen, eröffnet dies auch eine neue Perspektive auf Literaturgeschichtsschreibung. Wie Anita Traninger in ihrer Studie über die frühneuzeitliche *Adagiorum collectanea* dargelegt hat, kann dies etwa mit einer Herausstellung von »shared idiom[s] [...], generic patterns [...], exclusive codes [...], economic conditions [...], power relations [...], preferred media [...] and technologies«⁴⁹ einhergehen – Parameter, die sich trotz aller zeitlichen Differenzen auch auf die inoffiziellen Literatur- und Künstler:innenszenen in der DDR übertragen lassen.

Ein derartiges Verständnis von Literatur und *literary communities* impliziert einen Gemeinschaftsbegriff, der mit den traditionellen Definitionen vor allem aus dem deutschsprachigen Raum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts⁵⁰ nichts mehr gemein hat. Zugleich entsteht es nicht ohne Bezugspunkte, sondern kann sich auf eine Vielzahl von Aktualisierungen gerade aus dem französisch- und englischsprachigen Raum berufen. In seinem Band *Theorien der Gemeinschaft* beschreibt der Sozialwissenschaftler Hartmut Rosa jene Versuche, sich vom Konzept der Gemeinschaft als »Gemeinsamkeiten im Hinblick auf: Traditionen, Bräuche, Erinnerungen, Sprache, Werte, Territorien, Besitz, Gefühle und Blut bzw. Abstammung«⁵¹ zu distanzieren und sich einem Verständnis von »communities« als global-lokal geprägten Netzwerken und Nachbarschaften anzunähern.⁵² In einer Gesellschaft, in der das Individuum nicht mehr als identitäre Einheit, sondern als immer schon fragmentierte Existenz wahrgenommen wird,⁵³ geht es nicht darum, Gemeinschaft als identifikatorisches Modell zu bemühen,⁵⁴ sondern differenzlogisch als situativen Zusammenschluss zur partiellen, immer an einen politisch-sozialen Kontext gebundenen Kommunikation zu verstehen.⁵⁵ Für den französischen Philosophen Maurice Blanchot bedeutet Gemeinschaft (frz. *communauté*) nicht etwa, eine »ganzheitliche Substanz zu bilden«, sondern vielmehr dem »Bewußtsein des Ungenügens [...] aus der Infragestellung seiner selbst« zu folgen: »Das Wesen strebt nicht nach Anerkennung, sondern nach Bestreitung: um zu existieren, begibt es sich zum anderen, der es bestreitet und es manch-

elling. Articulations (January 2024). Abgerufen am 24. März 2025 unter: <https://doi.org/10.60949/gmkr-g286>.

49 Anita Traninger: »Competing Communities, Renaissance Style«. In: Yvonne Albers u. Frank Kelterer (Hrsg.): *Community. Articulations* (August 2024). Abgerufen am 24. März 2025 unter: <https://doi.org/10.60949/pse1-vj56>.

50 Vgl. etwa das überholte Konzept von Ferdinand Tönnies (1887), der mit Gemeinschaft »alle dauerhaften, naturwüchsigen, echten, gefühlsmäßigen, traditionellen, authentischen, warmen, selbstzweckhaften, organischen und lebendigen Verbindungen von Menschen« definiert. Hartmut Rosa [u. a.]: *Theorien der Gemeinschaft. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010, S. 40f.

51 Ebd., S. 28.

52 Ebd., S. 46.

53 Vgl. etwa den Abschnitt »Das Eine und die Vielen. Selbstkonstruktionen, Individuen, Einheiten und Subjekte«. In: Donna Haraway: »Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems«. In: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hrsg. v. Carmen Hammer u. Immanuel Stieß. Frankfurt/Main: Campus 1995, S. 160–199, hier S. 179–186.

54 Rosa [u. a.]: *Theorien der Gemeinschaft*, S. 73.

55 Ebd., S. 166.

mal negiert, damit es nur in diesem Entzug zu sein beginnt [...], es selbst zu sein«.⁵⁶ Der irische Soziologe Gerard Delanty prägte, ausgehend von diesem Gemeinschaftsverständnis, den Begriff der »Communities of Dissent«, der sich gerade von konservativen oder sozialistisch-kommunistischen Definitionen abgrenzt: Da, wie Delanty mit Habermas konstatiert, soziale Interaktion immer eine Form der Sprache voraussetze, brauche es zum Miteinander Kommunikationsstrukturen. Diese Strukturen seien das Herzstück eines kommunikativen Gemeinschaftsverständnisses: »community« wäre dann zu verstehen als »bringing expression of communicative competences«.⁵⁷ Folglich ginge es nicht mehr um »homogeneity and consensus, rejecting democratic debate«,⁵⁸ sondern um Gemeinschaft als »constructed in actual processes of mobilization«;⁵⁹ eine Annahme, die auf der »mutual appreciation of differences« fußt.⁶⁰ In diesem Sinne verliert das Konzept »any connection with the late nineteenth-century German notion of *Gemeinschaft*« und betont gerade das Kommunikative in »community«.⁶¹ Der Aspekt der Zeitlichkeit ist für Delanty nachrangig, auch wenn er mit Scott Lash anerkennt, dass Gemeinschaften sich als »widely stretched over ›abstract‹ space, and also perhaps over time«⁶² darstellen können. Hervorzuheben ist jedoch, dass Delanty *community building* nicht als hintergründigen Vorgang, sondern als bewusst gewählte Strategie begreift: »community is likely to be chosen and is therefore more reflexive.«⁶³

Dies lässt sich zweifelsohne auf die Ein- und Ausgrenzungsbewegungen der »Prenzlauer-Berg-Connection« beziehen. Auch hier, dies die grundlegende Annahme der vorliegenden Arbeit, handelt es sich um einen mitunter strategischen, situativen Zusammenschluss von Autor:innen mit einem sehr disparaten Verständnis von Dichtung, Ästhetik oder Politik. Als Gemeinschaft war sie zwar aus Not, dem Abgehängtsein einer »halben Generation«⁶⁴ entstanden, stellte aber doch eine bewusste Entscheidung der Beteiligten dar, resultierte aus dem Willen zur wechselseitigen Kommunikation. Im Zentrum stand nicht ein bestimmtes literarisches Produkt, eine zentrale Ästhetik oder *ein* Gegen-Kanon, sondern die Gemeinschaftsbildung in ihrer textuellen und sozialen Dynamik selbst.⁶⁵ Dies könnte erklären, warum, kaum hatte sich die Szene am Prenzlauer Berg gebildet, be-

56 Maurice Blanchot: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Übers. u. komm. v. Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz 2015, S. 16f.

57 Gerard Delanty: *Community*. London: Routledge: 2003, S. 115.

58 Ebd., S. 117.

59 Ebd., S. 123.

60 Ebd., S. 138.

61 Ebd., S. 152. Allerdings bedeutet auch der deutschsprachige Begriff der Gemeinschaft ursprünglich »die durch Sprechen (so bereits ahd. <meinan> = denken, sagen im Sinne von: innerhalb des ›Ringes‹ einer G. gemeinsam reden und raten) und Handeln bewirkte personale Verbundenheit einer Gruppe« und ist dergestalt zumindest etymologisch betrachtet nicht weit vom *Community*-Begriff entfernt. Manfred Riedel: »Gemeinschaft«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. v. Joachim Ritter. Bd. 3: *G–H*. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1974, Sp. 239–243, hier Sp. 241.

62 Delanty: *Community*, S. 139.

63 Ebd.

64 Peter Geist: »Die Lyrik der nichtoffiziellen Literaturszene«, S. 21.

65 Nancy: *Die verleugnete Gemeinschaft*, S. 110.

reits ihre ersten Abgesänge folgten – sich, wie Jan Faktor es angesichts der *Zersammlung* 1984 ausdrückte, »die Zersplitterung selbst inszeniert[e]«. ⁶⁶

Der kommunikative Gemeinschafts- bzw. Community-Begriff, der von Blanchot aufgegriffen, von Jean-Luc Nancy weiterentwickelt wurde und auf den noch einmal zurückzukommen sein wird, ⁶⁷ ist vor allem bislang in der US-amerikanischen Literaturwissenschaft wahrgenommen worden – und wurde hier beispielsweise auf die *communities* um das Black Mountain College und die schreibende Beat-Generation übertragen: Stephen Joyce beschreibt so etwa die sich um Charles Olson formierenden Zirkel der 1950er Jahre als »community without recourse to a totalizing ›structure‹ or permanent ›identity‹«, ⁶⁸ der es ein Anliegen war, Räume zu schaffen, die situationsgebunden zum Kreativwerden und Schreiben anregten, ohne einer festen Schule zu folgen. Aus diesem neuen Selbstverständnis sei sodann eine »poetic community« entstanden, die schriftstellerische Praxis als zentrales Moment der Gemeinschaftsbildung aufgefasst habe. Daran anknüpfend fordert Joyce eine neue Form der Geschichtsschreibung: »Instead of further dividing history into yet smaller and more precisely delineated epochs, critics might choose to trace practices, mapping generative constellations of authors, groups, social events, texts, and technologies.« ⁶⁹ Einen ähnlichen Ton schlägt der Amerikanist Alan Golding in Bezug auf die partiell aus dem *Black Mountain Magazine* resultierenden Schreibprojekte an:

Closer attention to those magazines would force us to see literary history not only as a history of individual careers, important books, and competing discourses but also as a history of *writing communities* – a possibility of which, today, the Language writers are most acutely aware and which they have embodied in their self-created network of little magazines and small presses. ⁷⁰

Da auch die »Prenzlauer-Berg-Connection« über Zeitschriften und Drucke in niedrigen Auflagen organisiert war, keine stabile Institution, sondern eher eine stets changierende Gruppe im *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg* darstellte, ⁷¹ bietet sich ein ähnlicher Zugang auch für diesen Gegenstandsbereich an. Ziel der Analyse wäre es dann nicht,

66 Jan Faktor: »Diese 80er gingen zwei Jahre früher zu Ende. Über die inoffizielle Literatur der DDR in den achtziger Jahren«. In: *Wespennest. Zeitschrift für brauchbare Texte und Bilder* (1990) H. 78, S. 21–25, hier S. 22.

67 Vgl. Nancy: *Die verleugnete Gemeinschaft*, S. 124: »Das Gemeinsame der Gemeinschaft lässt sich nicht als ›etwas‹ auffinden, aber vielleicht ist es mit-teilbar als Erfahrung«.

68 Stephen Joyce: *Poetic Community. Avant-Garde Activism and Cold War Culture*. Toronto: University of Toronto Press 2013, S. 37.

69 Ebd., S. 260.

70 Alan Golding: *From Outlaw to Classic. Canons in American Poetry*. Madison, WI: University of Wisconsin Press 1995, S. 121. Steven Belletto hat, aufbauend auf Golding und Joyce, gezeigt, wie das Nachspüren einer solchen Geschichte in Communities aussehen kann: Steven Belletto: *The Beats. A Literary History*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2020, S. 15f. Zu den Bezügen der Literatur des Prenzlauer Bergs auf die Beat Generation, vgl. Kap. 5 dieser Arbeit.

71 Vgl. Felsmann u. Gröschner (Hrsg.): *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg*.

einen kleinsten gemeinsamen Nenner zu finden, eine allen Autor:innen und Texten gemeinsame Poetik oder Politik – sondern vielmehr, die Gemeinschaftsbildung anhand von schriftstellerischen Praktiken nachzuvollziehen. Dies können Bezugnahmen aufeinander sein, wieder aufgegriffene Motive und Schreibweisen, aber auch Momente der Selbstreflexion. Die Gemeinschaft der »Prenzlauer-Berg-Connection« besteht dann nicht in einem Verschmelzen der Weltansichten und Schreibweisen, sondern in Affinitäten, Abgrenzungen und Aneignungen. Es entsteht ein komplexes Geflecht, das zu unbeständig und dynamisch ist, um ein starres Netzwerk zu sein, dem aber doch anhand seiner einzelnen Verästelungen und Relationen im Innern respektive seiner Kommunikationskanäle⁷² nachgespürt werden kann. Ebendies ist ein Ziel der vorliegenden Arbeit.

Ein weiterer Punkt ist aus der Gemeinschaftstheorie von Blanchot und Nancy in Erwägung zu ziehen: Obschon sich viele literarische Gemeinschaften des 20. Jahrhunderts – ebenso wie die »Prenzlauer-Berg-Connection« – nur an einen begrenzten Kreis zeitgenössischer Leser:innen direkt wenden, werden wir als heutige Leser:innen Teil der Gemeinschaft, weil sich ein literarischer Text eben auch seinen Leser:innen aussetzt und damit Gemeinschaften stiftet. Im Sinne Julia Kristevas vollzieht sich die Praxis einer *écriture-lecture*, eines »Schreiben-Lesen[s]«. ⁷³ Nancy und Blanchot erläutern dies am Beispiel Nietzsches und seiner Lektüren, ⁷⁴ in die sie sich selbst einschreiben. Der Leser werde »[e]in Gefährte, der sich der Preisgabe preisgibt, der selber verloren ist und der gleichzeitig am Wegrand bleibt, um besser zu entwirren, was geschieht, und was ihm so entgleitet.« ⁷⁵ Indem Blanchot und Nancy vom Sich-Preisgeben des Schreibenden im literarischen Prozess, vom Leser als *compagnon* sprechen, denken sie die Zeitlichkeit bereits mit, auch wenn sie dies nicht explizieren. ⁷⁶ Sie beziehen dabei unter anderem den Ariadnemythos, Batailles *Acéphale*, die Surrealisten und auch Marina Zwetajewa in die Theoriebildung mit ein – Strömungen und Autor:innen, die für den Prenzlauer Berg entscheidende Referenzpunkte darstellten. Schließlich wanderte Blanchot mit seinen literaturtheoretischen und politischen Schriften selbst durch die Reflexionen einiger Autor:innen der Szene, wie besonders im vierten Kapitel dieser Arbeit herauszustellen sein wird. Insofern waren auch die Autor:innen des Prenzlauer Bergs eifrige Leser:innen, die sich in bestehende Ge-

72 Vgl. auch die systemtheoretische Analyse der inoffiziellen Literatur in Ostberlin von Ekkehard Mann, die zu dem Ergebnis kommt, die Leistung des von ihm sogenannten »Untergrunds« bestehe vor allem im Schaffen von neuen, staatlich nur noch eingeschränkt regulierten Kommunikationskanälen: »Anfangs nur in Nischen, dann in den größer werdenden Lücken der Überwachungsgesellschaft bildeten sich Interaktionsgemeinschaften, die Ende der 80er Jahre auf verschiedenen Ebenen in kommunikative Freiräume drängten bzw. diese sich schufen.« Mann: *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR*, S. 280.

73 Julia Kristeva: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Frankfurt/Main: Athenäum 1972, S. 345–375, hier S. 346.

74 Blanchot: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S. 43.

75 Ebd., S. 45.

76 Vgl. Blanchot: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*, S. 23; Nancy: *Die verleugnete Gemeinschaft*, S. 144.

meinschaften einschrieben, Schreibweisen adaptierten und modifizierten, um wiederum neue Verästelungen und Affinitäten nach innen und außen zu tragen.⁷⁷

Was mit der Idee einer solchen Leser:innengemeinschaft adressiert werden kann, soll ein kurzer Blick auf ein Gedicht von Annett Gröschner aus der Zeitschrift *Liane* illustrieren, das den – für diese Untersuchung bereits vielsagenden – Titel »Gespräch über Zeiten« trägt:

Gespräch über Zeiten

ICH STÜRBE GERN VOR MINNE sagt Mechthild
 Gespräch über Zeiten auf Pergament knisternde Nähe
 Was uns verbindet was trennt uns – Gott
 Hat seine Unschuld verloren der Gast
 Kann ohne Menschen nicht sein sagt Mechthild
 Doch ich ohne ihn aber nicht ohne Männer was trennt uns
 Mechthild ich trenne mich wieder von einem Mann
 Eine Naht die sich auflöst wie Schwüre die platzen
 Trotz Dehnbarkeit was uns trennt was verbindet uns
 Mechthild die Minne ich glaube an sie an die giftige Lust
 An den Haß wo bleibt er bei dir bei mir ein Stachel
 Im Fleisch im Kopf die Glocken einer Stadt die wir beide
 Nicht mögen und flohen aus ihr wirklich und unwirklich weilt dort
 Die Macht sag ich hat ihre Mystik verloren geht auf
 Und ab in Gesetzen die ich studiere wie Minne
 Die einem die kostbare Kraft raubt wenn sie nicht da ist
 Oder spazierengeht zu einer andern die ich nicht sein kann
 im Gehirn des Geliebten die Hure in meinem Kopf
 Bin ich probiere die Haltungen zwischen Figuren
 Medea und Stelle die Rache findet vom Kopf nicht zur Hand und
 Zu dritt geht einer allein⁷⁸

Die im Gedicht auftretende »Mechthild« wird in einer Anmerkung als die Mystikerin Mechthild von Magdeburg ausgewiesen, die »ihre Vereinigung mit Gott durch die Minne« poetisch verarbeitete. Damit identifiziert Gröschner die historische Person Mechthild als in ihren Texten nach Gemeinschaft suchende, die Gemeinschaft inszenierende Minnelyrikerin. Auch das Ich in Gröschners Text, das Mechthild gegenübergestellt ist, wird sozial verortet: »ich trenne mich wieder von einem Mann«. In der »Minne«, dem zwischenmenschlichen, aber kulturell überformten Affekt, treffen sich die beiden Perso-

77 Andreas Koziol spricht in diesem Zusammenhang von Ansteckung: »Ich ehrte die Abgötter der Weltliteratur, indem ich sie verschlang und infizierte mich an ihrer Lektüre regelmäßig mit dem Virus des Unsterblichkeitsgedankens.« Koziol: »Ankunft ist nur eine Randerscheinung?«, S. 82.

78 Annett Gröschner: »Gespräch über Zeiten«. In: *Liane* 4 (1989), S. 115.

nen – sie bilden eine Gemeinschaft im »Gespräch über Zeiten«, aus einem sozialen Desiderat, einem Empfinden des Mangels heraus: »Kann ohne Menschen nicht sein«. Die Begegnung beider Subjekte durch den Text lässt sich mit dem Blanchot'schen Diktum des *Sich-Aussetzens* begrifflich fassen. Zugleich ist aber auch der Rahmen, die Publikation des Textes in einer inoffiziellen Zeitschrift der DDR samt erklärendem Biogramm zu Mechthild von Magdeburg, als eine Form der Gemeinschaftsstiftung interpretierbar. Als Mystikerin entwarf die historische Mechthild eine potenzielle Gemeinschaft, mit Gott, aber auch mit ihren Leser:innen, die an der Vereinigung teilhaben sollten – Gröschners Textsubjekt schreibt sich nun, ganz im Sinne der Lachmann'schen Partizipation,⁷⁹ in diese Gemeinschaft ein, aktualisiert damit den Gedanken Mechthilds und bezieht ihn auf eine neue Situation. Schließlich holt Gröschner Mechthild und ihr Textsubjekt durch Gedicht, Titel und Biogramm in die Gemeinschaft der »Prenzlauer-Berg-Connection« hinein, setzt sich, aber auch die anderen Frauenfiguren im Gedicht (Mechthild, Medea, Stella), einem Gespräch mit den Leser:innen der Zeitschrift aus. So erweitert sie die Schreib- und Lesegemeinschaft des Prenzlauer Bergs, fügt ihr neue Facetten und Bezugspunkte hinzu.

Das bedeutet nicht, dass diese Adaption und Erweiterung von allen Mitgliedern der Gemeinschaft anstandslos akzeptiert und mitgetragen wurde. Der Literaturkritiker und Herausgeber der Zeitschrift *Liane*, Klaus Michael (hier als Michael Thulin) etwa, begegnete dem Gedicht Gröschners offenbar kritisch, äußerte sein Missfallen über die vermeintlich unausgereifte *écriture féminine*, die sich in Gröschners *Gespräch über Zeiten* zeige. Gröschner reagierte ihrerseits, indem sie Michael ein zu sehr theoriegeleitetes, eindimensionales Verständnis weiblichen Schreibens vorwarf:

Hinter deinem Text scheint eben diese Vereinfachung zu stehen: die Frau als ungeteiltes Selbst, die mit ihrem Körper ausdrückt, was der Mann in 3000 Jahren verlernt hat [...]. So weit so gut, aber daß beide [lyrisches Ich und Mechthild] ihre Antwort mit der Sprache des Körpers geben, ist bei Mechthild grundfalsch. Notwendig, um sich der göttlichen Minne zu versichern, war für Mechthild auf jeden Fall die Austreibung des Körpers.⁸⁰

In der Zeitschrift entsteht also ein kleiner Kampf um die Deutungshoheit der Mechthild-Lyrik, in dem verschiedene Positionen ausgetauscht, streitbar und einander streitig gemacht werden. Auch dies ist ein Mechanismus der Gemeinschaftsbildung, wie sie im

79 Für die Slawistin Renate Lachmann ist die Partizipation ein Modell der Intertextualität, um das Wechselverhältnis von einem Text und anderen Texten einer Kultur zu beschreiben. Als weitere Modelle führt sie noch die »Transformation« und »Abwehr (Tropik)« ins Feld, wobei sich auch für diese Verhältnisbestimmungen Entsprechungen in der Literatur des Prenzlauer Bergs finden lassen. Vgl. Renate Lachmann: »Intertextualität«. Art. in: *Das Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2. Hrsg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt/Main: Fischer 1997, S. 794–809, hier S. 805.

80 Annett Gröschner: »Lieber Michael Thulin«. In: *Liane* (1989) H. 4, S. 173. Der Text von Michael Thulin (bzw. Klaus Michael) findet sich in *Liane* (1988) H. 2, war allerdings zum Zeitpunkt der Abfassung dieser Arbeit nicht greifbar.

Interessensgebiet der vorliegenden Untersuchung stehen soll: So geht es nicht nur um »Einspeisung«, Adaption und Indienstnahme, sondern gerade auch darum, wie diese Praktiken Aushandlungsprozesse und Grenzziehungen in der Literaturszene motiviert und angestoßen haben.⁸¹ Damit wird, um die titelgebende Formulierung des Gedichts aufzugreifen, aus einem »Gespräch über Zeiten« hinweg auch ein Gespräch über die eigene Zeit.

1.3 Eingrenzungen

Die Verwendung des Gemeinschaftsbegriffs soll nicht suggerieren, dass die »Prenzlauer-Berg-Connection« ein hierarchiefreier Raum war, in dem jede:r nach Belieben schalten und walten, etwas Neues hinzufügen oder wegnehmen konnte. Im Gegenteil: Gerade aufgrund der fehlenden zentralen Regulierung war die Szene einer Vielzahl von Anfechtungen von innen und außen ausgesetzt, waren einige ihrer Mitglieder stets um Ab- und Ausgrenzung bemüht. Ein Gemeinschaftsbegriff, der weniger auf einen gemeinsamen Wertekanon oder feste Strukturen, sondern vielmehr auf innere Dynamiken und (textuelle) Praktiken ausgelegt ist, kann diese Ein- und Ausschlussmechanismen offenlegen.

Die gravierendste Ausschlussbewegung der Literaturszene am Prenzlauer Berg wurde bereits früh in den 1990er Jahren von der Germanistin Birgit Dahlke erkannt und in einer eigenen Studie beleuchtet: Es handelt sich um die partielle Ausgrenzung und offene Abwertung von schreibenden Frauen, die deutlich in der Unterzahl waren.⁸² Auch an Annett Gröschner, die in den Untergrundzeitschriften zwar hin und wieder publizierte, dennoch aber fortwährenden Anfeindungen von männlichen Autoren ausgesetzt war, wurden Exempel in diese Richtung statuiert.⁸³ Eine weitere Dichterin der Szene, Heike Drews (heute: Heike Willingham), Mitherausgeberin der inoffiziellen Zeitschrift *schaden*, reflektierte über diese männlich dominierte Gemeinschaft in deutlichen Worten⁸⁴ – für

81 Auch der Begriff der »Szene« ist in der Forschung bereits problematisiert worden – etwa, weil er eine Homogenität suggeriere (Stephan Pabst: *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*. Göttingen: Wallstein 2016, S. 402), die im Falle der »Prenzlauer-Berg-Connection« nicht gegeben ist. Mit dem vorliegenden Gemeinschaftsverständnis soll dieser Assoziation entgegengewirkt werden – dass literarische Szenen in den seltensten Fällen homogene, stabile Strukturen darstellen, schreibt etwa der Literatursoziologe Ron Silliman, auch mit Bezug zum Netzwerkbegriff. Das Alleinstellungsmerkmal der »Szene« ist für ihn der Ortsbezug, der im Falle des Prenzlauer Bergs (wenngleich nicht bei vollständiger Deckungsgleichheit) gegeben ist: »the social organization of contemporary poetry occurs in two primary structures: the network and the scene. The scene is specific to a place. A network, by definition, is transgeographic. Neither mode ever exists in a pure form. Networks typically involve scene subgroupings, while many scenes (although not all) build toward network formations. Individuals may, and often do, belong to more than one of these informal organizations at a time. Both types are essentially fluid and fragile.« (Ron Silliman: »The Political Economy of Poetry«. In: Ders.: *The New Sentence*. New York: Roof Books 2001, S. 28f.)

82 Dahlke: *Papierboot*, S. 29.

83 Ebd., S. 38f.

84 Hanna Mewes [d. i. Heike Willingham]: »Daß Frauen...« In: *schaden* 16 (1987), o. S. Vgl. dazu Birgit Dahlke: »Im Brunnen vor dem Tore«. Autorinnen in inoffiziellen Zeitschriften der DDR 1979–

schaden Nr. 16 von 1987 verfasste sie unter Pseudonym einen kurzen Prosatext, mit der expliziten Aufforderung, »[d]aß Frauen Geschichten erzählen sollten. / Daß sie die Bilder zu Gedichten wahren«. Dichtung solle »die Bewegungen des Lebens [...] abschreiten« und dies habe ob der Vielfalt der Lebenswelten auch durch schreibende Autorinnen zu geschehen. Mit diesem Diktum verbunden ist der Befund, dass die bisherige dichterische Sprache vorgefertigt sei durch eine männliche Perspektive, die den bislang schweigenden Frauen ihren »rechten Weg« weist und sie auf ausgetrampelte Pfade führt, aber nicht äquivalent zur eigenen Erfahrung ist. Willinghams Text setzt dem nun eine Form von Selbstbehauptung entgegen, die auch auf eine Veränderung der dichterischen Sprache abzielt: »Laßt sie doch Geschichten erzählen, in denen Worte Wandel tragen, wie lauter Lügen sind. / [...] Laßt doch die Frauen Geschichten erzählen, bis ihnen der Mund stockt. Und steht geöffnet. / Es kommen andre Tage mit ihrem Bild von wer weiß woher an.«⁸⁵

Nicht nur in seinem auffordernden, beinahe manifestartigen Gestus war es dem Text um *community building* bestellt – auch die Art seiner Verbreitung spricht dafür, dass die Autorin einen neuen Akzent setzen, ihre eigene Sichtweise zur Diskussion stellen wollte: Sie ließ den Text in- und außerhalb der Szene zirkulieren und verschiedene Autor:innen darauf reagieren. Einige Antworten wurden in *schaden* ebenfalls mitabgedruckt. Auf diese Weise ergab sich eine Textgemeinschaft, an der sich unter anderem Sarah Kirsch, Cornelia Schleime, Heidemarie Härtl, Barbara Köhler, Egmont Hesse und Ulrich Zieger beteiligten. Insbesondere die Reaktionen der Frauen fielen allerdings verhalten aus. Kirsch sah nicht die Notwendigkeit darin, ein genuin weibliches Schreiben dem bislang etablierten, vorwiegend männlichen entgegenzusetzen: »Alle sind Menschen oder sollen versuchen solche zu sein und beisammen was vernünftiges machen«, lautet ihre handschriftliche Antwort an Egmont Hesse, der ihr den Text von Willingham übersendet hatte. Schleime schreibt lapidar: »Was Frauen sollten ist doch Wurst« – und Köhler kritisiert vor allem die Form des Textes, wenngleich sie für die Position der Autorin aus ihrer eigenen Sozialisation heraus Sympathien aufbringt: »Wie gesagt, ich sollte keine Geschichten machen. Das wurde mir immer dann nahegelegt, wenn ich etwas dachte, sagte oder tat, was MAN eben nicht denkt sagt tut.«⁸⁶

Dahlke zufolge weist Willinghams provokanter Text und die sich daran entspinnde Diskussion in *schaden* auf ein Desiderat hin, das in der männlich geprägten »Prenzlauer-Berg-Connection« der 1980er Jahre bestand. Dabei sieht sie einerseits eine Ausgrenzungsbewegung durch die männlichen Autoren, etwa in Papenfuß' Äußerung, Frauen könnten keine Gedichte schreiben,⁸⁷ oder in Andersons offen misogynen Stasi-Berichten

1990 (Gabriele Stötzer-Kachold, Barbara Köhler, Heike Willingham, Annett Gröschner, Kerstin Hensel, Raja Lubinetzki«. In: Walter Delabar, Werner Jung u. Ingrid Pergande (Hrsg.): *Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 177–193, hier S. 181.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Alle Zitate aus: *schaden* 16 (1987), o. S.

⁸⁷ Dahlke: *Papierboot*, S. 43.

über Gabriele Kachold (heute Gabriele Stötzer).⁸⁸ Andererseits geht Dahlke aber auch einer nach ihrem Dafürhalten spezifischen Ästhetik und Formensprache im Schreiben von Autorinnen der Szene nach, die sich mit der Gelehrsamkeit demonstrierenden, Ahnenreihen eröffnenden Praxis der männlichen Dichter nicht immer vereinbaren lässt.

Der problematische Umgang mit schreibenden Frauen in der Gemeinschaft des Prenzlauer Bergs tangiert auch zentrale Aspekte der vorliegenden Untersuchung: Viele inoffizielle Autorinnen aus der jüngeren Generation in der DDR, etwa Barbara Köhler oder Gabriele Stötzer, waren gezielt weniger in Berlin, sondern eher in den Szenen in Karl-Marx-Stadt, Leipzig und Erfurt aktiv. Sie tauchen dementsprechend in den Grafik-Lyrik-Mappen und Zeitschriften, die unmittelbar in Ostberlin entstanden, deutlich seltener auf. Mit Cornelia Schleime, Elke Erb, Raja Lubinetzki und Cornelia Jentzsch gab es andererseits auch Schriftstellerinnen, die innerhalb der »Prenzlauer-Berg-Connection« wirkten und ihre Lektüren, Bezugspunkte und Schreibweisen einbringen konnten. Diese Autorinnen werden in der vorliegenden Studie eine bedeutende Rolle spielen. Dass bei einigen männlichen Autoren der Szene eine schreibenden Frauen aus heutiger Sicht teils ablehnend gesinnte Stimmung vorlag, darf dennoch nicht ausgeblendet werden, und muss ebenfalls zur Sprache kommen.

Wenn auf den folgenden Seiten also die Rede ist von *der* Literaturszene des Prenzlauer Bergs, *der* Gemeinschaft aus jüngeren Autor:innen, so ist dabei immer im Hinterkopf zu behalten, dass es sich hier nur um *eine* Gemeinschaft handelt, die am Prenzlauer Berg der späten 1970er und 1980er Jahre agierte: Vor allem zielt die vorliegende Studie damit auf jene Künstler:innen und Schriftsteller:innen ab,⁸⁹ die zunächst in Grafik-Lyrik-Projekten, später dann in diversen inoffiziellen Zeitschriften publizierten und dort aktiv waren. Zu nennen wären hier insbesondere, alphabetisch geordnet, die Beiträger:innenkreise der Zeitschriften *ariadnefabrik*, *Braegen*, *Caligo*, *Liane*, *schaden* sowie *Verwendung*, am Rande auch die Friedrichshainer Künstlergruppe *Maldoror* um die erst spät begründete, bis heute allerdings fortbestehende *Herzattacke*.⁹⁰ Damit versammelt diese Auswahl einen Großteil der Autor:innen, die seit den frühen 1980er Jahren bereits unter dem Label des

88 Gabriele Stötzer: »Frauenszene und Frauen in der Szene«. In: Peter Böhlig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 129–137.

89 Da es in der einschlägigen Fachliteratur bereits umfangreiche und informative Zusammenstellungen von Biobibliografien zu den Autor:innen und Künstler:innen der Szene gibt, verzichtet die vorliegende Untersuchung darauf, die behandelten Autor:innen mit ihren biobibliografischen Eckdaten einzeln einzuführen. An dieser Stelle sei auf die alphabetisch geordneten, detaillierten Personenverzeichnisse in den folgenden beiden Publikationen verwiesen: Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1991, S. 429–443; Warnke u. Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen*, S. 306–318.

90 Neben den genannten überblicksartigen Darstellungen finden sich detaillierte Auflistungen und Beschreibungen der inoffiziellen Zeitschriften in der DDR bei Schäkel: *Sudelblatt und Edelfeder* sowie im Band von Egmont Hesse u. Christoph Tannert (Hrsg.): *Zellinnendruck*. Leipzig: Galerie Eigen + Art 1990.

Prenzlauer Bergs in den Feuilletons und wissenschaftlichen Texten zur inoffiziellen Literaturszene Ostberlins kursierten.

Ziel der Studie ist es, die Gemeinschaftsbildung der »Prenzlauer-Berg-Connection« auch an ihrem Blick nach außen, am Einschreiben in und Adaptieren von Schreibweisen aus der Literaturgeschichte nachzuvollziehen: Ausgegangen werden soll daher von einem Rezeptionsverständnis, das literarische Texte nicht als bloßes Echo oder Resonanzraum auffasst, sondern als Modus der Selbstbehauptung, Transformation⁹¹ und als Kommunikationsakt,⁹² als soziale Praxis zwischen Texten, Leser:innen und Autor:innen einer sich in diesem Modus herstellenden, situativen Gemeinschaft.⁹³ Der rezipierte Text wird selbst Teil der Erfahrungswelt der Leser:innen,⁹⁴ wird durch den Lektürevorgang akzentuiert und dadurch ggf. auch innerhalb der Gemeinschaft neu geschrieben.⁹⁵ Dass diese Praktiken auch von außen honoriert wurden, soll jeweils ein kurzer Blick in die Wahrnehmung des Prenzlauer Bergs in Feuilleton und Forschung zeigen. Aus diesem Zusammenhang erklärt sich auch die Gliederung der vorliegenden Untersuchung, die sich aus der Fülle der Bezugnahmen einige zentrale exemplarisch herausgreift: Die Adaption frühneuzeitlicher Schreibweisen und (Denk-)Figuren; das Label der »DDR-Avantgarde«; die Wahrnehmung und Indienstnahme des französischen Poststrukturalismus sowie Lektüren von und Begegnungen mit Vertretern der Beat-Generation und jüngeren US-amerikanischen Autor:innen. Interessant an dieser Auswahl ist nun, dass neben den transtemporalen Bezügen in die Tiefen der Literaturgeschichte (die teils als rückständig bewertet wurden) partiell eine transnationale Öffnung der »Prenzlauer-Berg-Connection« erfolgte. Die Beschränkung auf die vier großen Komplexe Frühe Neuzeit, Avantgarden, Poststrukturalismus und Beat erklärt sich vor allem dadurch, dass diese Affinitäten des Prenzlauer Bergs auch international besonders oft besprochen und wahrgenommen, bislang jedoch größtenteils noch nicht detailliert oder systematisch untersucht worden sind. Im Nachspüren der unterschiedlichen Verweisspiele, Allusionen, Imitationen und Zitate sollen dabei vor allem die literarischen Texte der »Prenzlauer-

91 Vgl. Ika Willis: *Reception*. London u. New York: Routledge 2017, S. 87.

92 Ebd., S. 103.

93 Für eine überblicksartige Darstellung vgl. das Kapitel »Was Texte mit Texten machen«. In: Matthias N. Lorenz: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads »Heart of Darkness« in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2018, S. 91–114. Im Sinne der Begrifflichkeiten Lorenz' stehen hier allerdings die Posttexte im Vordergrund – es geht dabei nicht wirklich um ein Rewriting, sondern eher um ein Spiel mit Bezugnahmen (S. 113) und Referenzsignalen (S. 102) und den »Umbau« von Prätexten im Sinne einer »Rekonfiguration«. (S. 112)

94 Stanley Fish: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA u. London: Harvard University Press 1980, S. 154.

95 Vgl. ebd., S. 180. Vgl. Stanley Fishs Definition, eine »community« sei »made up of those who share interpretive strategies« (S. 161) – wobei vor dem Hintergrund des Gemeinschaftsbegriffs Blanchots und Nancys auch davon gesprochen werden kann, dass gerade widerstreitende Interpretationen eines Textes Gemeinschaften stiften.

Berg-Connection« selbst im Zentrum stehen.⁹⁶ Dies begründet die verschiedenen Skalierungen und Zugänge, die die folgenden vier Kapitel auf die Texte anwenden: Detaillierte Gedichtanalysen und -vergleiche stehen neben Zusammenschauen ganzer Textsammlungen und Debatten. Allen vier Kapiteln ist jedoch gemein, dass im Anschluss an den Blick nach außen (z. B. eine spezifische Lektürekonstellatation) auch die Übertragung, Affinität und Adaption von unterschiedlichen Perspektiven und Zugängen innerhalb der Szene untersucht werden. Das gemeinschaftliche Moment liegt dann in den Kanälen, die durch Zirkulation von Theoremen, Schreibweisen oder Themen innerhalb der Szene temporär geschaffen wurden. Die diversen Praktiken – das Lesen, Sich-Aneignen, Weitergeben – tragen so zu einem Mosaik aus Verästelungen bei, das die spezifische Dynamik, Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit der Literaturszene vom Prenzlauer Berg zumindest partiell abbilden kann.

Im Sinne von Blanchots Theorie der »Literarischen Gemeinschaft« geht es hier vor allem um Gemeinschaften, die sich über textuelle Praktiken konstituieren, Kanäle schaffen und dabei auch ihre (dynamischen) Grenzen verhandeln. Die persönlich-soziale Dimension der »Prenzlauer-Berg-Connection« lässt sich nicht ausblenden – schließlich waren die Autor:innen in der Regel eng befreundet, wohnten nur wenige Häuser voneinander entfernt, begegneten sich beinahe täglich bei Redaktionstreffen, Veranstaltungen und Kneipengängen. Die Untersuchung der Texte, die den Schwerpunkt einer jeden literaturwissenschaftlichen Studie bildet, kann hier nur eine Teilantwort auf die tatsächliche, soziale Gemeinschaft am Prenzlauer Berg liefern – ein stärkerer Einbezug von Lesungen, Ausstellungen und Diskussionsabenden wäre lediglich durch Zeitzeug:innenberichte und -interviews realisierbar gewesen, was den methodischen Schwerpunkt deutlich in den Gegenstandsbereich der Soziologie und Geschichtswissenschaft verschoben hätte.⁹⁷

96 Theorien der Intertextualitätsforschung sollen in diesem Sinne nicht eigens in der vorliegenden Arbeit verhandelt werden; gleichwohl dienen sie als Hintergrund der Analyse: In Anlehnung an Gérard Genette ließe sich etwa die Unterscheidung von Zitat, Plagiat und Anspielung mit Blick auf die Frage der Gemeinschaftsbildung perspektivieren. Während das Zitat das Verhältnis zu einem vorgelagerten Text klar ausweist und damit einen vermittelnden, mitunter inkludierenden Impetus verfolgt, setzen Plagiat und Anspielung ein im Text nicht explizit benanntes Wissen voraus. Gerade der Anspielung oder Allusion kann in diesem Verständnis damit auch ein exklusiver, Nicht-Wissende ausgrenzender Charakter attestiert werden. Vgl. Frauke Berndt u. Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2013, S. 114–116. Allerdings ist die Figur der Anspielung generell unverbindlicher, facettenreicher und *spielerischer*: Sie entspricht damit stärker einem poststrukturalistischen Intertextualitätsbegriff, in dem jeder Text mit jedem beliebigen verschaltet werden kann und dergestalt ein intertextuelles »Gewebe« bildet. Vgl. ebd., S. 50. Zwischen diesen Extremen vermittelnd, ließe sich mit Renate Lachmann von einer grundsätzlichen Intertextualität sprechen, in der durch (in ihrer Intensität variable) Referenzsignale textuelle Beziehungen besonders markiert werden und sich durch diese spezifische Lenkung des Blicks eine Gemeinschaft aus Texten, Autor:innen und Leser:innen herausbildet. Vgl. ebd., S. 143.

97 An dieser Stelle sei noch einmal verwiesen auf den Band von Felsmann u. Gröschner (Hrsg.): *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg*; sowie ferner: Warnke u. Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen*; Böthig (Hrsg.): *Sprachzeiten*. Zur inhaltlichen Vorbereitung dieser Studie wurden Interviews mit Autoren der Szene geführt – hier möchte ich mich herzlich vor allem bei Bert Papenfuß, Christoph

Auch vom Einbezug der IM-Berichte, die die Autoren Sascha Anderson und Rainer Schedlinski für die Staatssicherheit abgaben, wird im Folgenden Abstand genommen: Mit einer entsprechenden Ausrichtung wären vollkommen neue Fragen, wissenschaftlicher, methodischer, aber auch ethisch-moralischer Art aufgeworfen, die den literaturwissenschaftlichen Blick auf die Texte der Szene mitunter verstellt hätten.⁹⁸ Gleichwohl lässt sich das wechselhafte Verhältnis von Prenzlauer Berg und Staatssicherheit nicht vollkommen ausblenden – es wird an den entsprechenden Stellen, schwerpunktmäßig im vierten Kapitel der Arbeit, Berücksichtigung finden. Zunächst gilt es, die Literatur der »Prenzlauer-Berg-Connection« für sich sprechen zu lassen und den Spuren der Herausbildung einer Schreib- und Lesegemeinschaft zu folgen.

Tannert, Heike Willingham, Jan Faktor, Klaus Michael, Leonhard Lorek, Mitch Cohen und Peter Böthig für die anregenden Gespräche bedanken, die mir einen wertvollen Einblick in den Prenzlauer Berg der 1980er Jahre ermöglicht haben. Alle Interviews wurden im Vertrauen geführt und dienten lediglich zur Hintergrundinformation meiner Recherche. Sie sind nicht Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

- 98 Zu diesem in Forschung und Feuilleton bereits viel besprochenen Themenbereich vgl. die Bände: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*; Alison Lewis: *Die Kunst des Verrats. Der Prenzlauer Berg und die Staatssicherheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003; Deutscher Bundestag (Hrsg.): *Materialien der Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland«*. Bd. 3: *Rolle und Bedeutung der Ideologie, integrativer Faktoren und disziplinierenden Praktiken in Staat und Gesellschaft der DDR*. Baden-Baden: Nomos 1995, bes. S. 826–851 (Jan Faktor) u. S. 1638–1675 (Klaus Michael). Aktuell arbeitet die Literaturwissenschaftlerin Aoife Ní Chroidheáin an der Universität Oxford an einer Dissertation mit dem Thema »Stasi and Samizdat. From Infiltration to Infiltration Art«.

2 Der Prenzlauer Berg und die Frühe Neuzeit

2.1 Kanonlücken?

Vorbemerkungen zur Literatur der Frühen Neuzeit in der DDR

Die Literatur der Frühen Neuzeit hatte im offiziellen Kanon der DDR einen schweren Stand. Insbesondere die unter dem Begriff »Barock« subsumierten Texte des späten 16. und 17. Jahrhunderts wurden in weiten Teilen der Gesellschaft wenig wahrgenommen, überdies waren sie in den vom Ministerrat für Volksbildung erlassenen Lehrplänen für den zentral organisierten Literaturunterricht in den 1980er Jahren kaum vorgesehen: Lediglich in Form einer kurzen Unterrichtseinheit der fünften Klassenstufe wurden Schwänke aus dem »Volksbuch von Till Eulenspiegel« auf den Plan gesetzt,¹ während die achte Klassenstufe Kriegsdarstellungen in einer Hörspielfassung von Grimmelshausens *Simplicissimus* besprechen sollte.² In den Jahrgängen 9 und 10, mit denen über neunzig Prozent der DDR-Bürger:innen ihre Schulbildung abschlossen, setzten die Lehrpläne für den Deutschunterricht erst mit Gotthold Ephraim Lessing ein und griffen allenfalls kurz auf die Dramen Shakespeares zurück.³

Ein ähnliches Bild vermittelt der Blick in drei Literaturgeschichten der DDR-Verlage *Volk und Wissen* und *Reclam*, die größtenteils in den 1960er bis 1970er Jahren verfasst wurden und sich vorwiegend an Studierende der Germanistik richteten: Noch recht ausführlich geht die unter anderem von Klaus Gysi herausgegebene Einführung *Geschichte der Deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart* auf die Frühe Neuzeit ein, von den insgesamt 13 Bänden widmen sich immerhin anderthalb der Literatur zwischen 1530 und 1700. Das 16. und das 17. Jahrhundert werden hier als »Übergangsepoche« be-

- 1 Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik, Ministerium für Volksbildung (Hrsg.): *Lehrplan Deutsche Sprache und Literatur. Teil Literaturunterricht, Klassen 5 bis 7*. Berlin: Volk und Wissen 1983, hier S. 12. Abgerufen am 20. August 2020 auf *Scripta Paedagogica Online*, unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-bbf-spo-20060106>.
- 2 Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik, Ministerium für Volksbildung (Hrsg.): *Lehrplan Deutsche Sprache und Literatur. Teil Literaturunterricht, Klasse 8*. Berlin: Volk und Wissen 1986, hier S. 24f. Abgerufen am 20. August 2020 auf *Scripta Paedagogica Online*, unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-bbf-spo-20086339>.
- 3 Ebd., S. 16. Abgerufen am 20. August 2020 auf *Scripta Paedagogica Online*, unter: <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0111-bbf-spo-20076463>. Der Lehrplan für Klasse 10 setzt literaturgeschichtlich mit der Weimarer Klassik ein. Informationen zu den Lehrplänen der Abiturstufe waren zum Zeitpunkt der Recherche nicht zugänglich; vgl. auch Hartmut Jonas: »Ideologisierungsschübe im Literaturunterricht der DDR. *Macbeth* als Beispiel«. In: Kurt Abels (Hrsg.): *Deutschunterricht in der DDR 1949–1989. Beiträge zu einem Symposium in der Pädagogischen Hochschule Freiburg*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1992, S. 281–293.

zeichnet, ihre unter dem »bestimmende[n] Einfluß der feudalabsolutistischen Klassen«⁴ stehenden Literaturen als »Entwicklungsstufe«,⁵ deren »Anlehnung an die ausländische Dichtkunst in der Folgezeit ein noch zu überwindendes Hindernis darstellte.«⁶ Mit der Zusammenfassung der *Volk und Wissen*-Literaturgeschichte zu einem Band 1971 verknüpft sich der Abschnitt zur Frühen Neuzeit merklich, auch werden die Ausführungen wertender: Die Rede ist von einer »Veräußerlichung der Dichtung« im 17. Jahrhundert, einer »Verfallserscheinung«⁷ der Literatur zur »Zeit der vollen Entfaltung des Territorialabsolutismus«.⁸ Nur wenige Autoren, etwa Christian Weise, Johann Beer und Grimmelshausen, erhalten eine leichte Aufwertung, letzterer vor allem mit Blick auf Bertolt Brechts *Simplicissimus*-Adaptionen;⁹ andere wichtige Autoren wie Daniel Casper von Lohenstein werden in die Tradition der NS-Ideologie gestellt.¹⁰ Das fast zeitgleich erscheinende Pendant des Leipziger *Reclam Verlags*, *Deutschsprachige Literatur im Überblick*, widmet dem 17. Jahrhundert lediglich zwei Doppelseiten, kann ebenfalls wenig Originalität in der Literatur zur »Zeit des Großen Krieges« finden¹¹ – Schriftsteller wie Gryphius oder Grimmelshausen, deren Texte einigermaßen wohlwollend betrachtet werden, erscheinen hier als Vorreiter der realistischen Dichtung oder der frühen Aufklärung: Ihre Texte werden »zu den wenigen Werken der deutschen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts« gerechnet, »die weltliterarischen Rang besitzen«.¹²

Die Literaturgeschichten der DDR behandeln das späte 16. und 17. Jahrhundert somit nicht als eigenständige Epoche, sondern als Schwundstufe, die ein Schattendasein zwischen Humanismus und Aufklärung fristet.¹³ Dies wird auch deutlich an der Aussparung oder expliziten Verabschiedung des Barock-Begriffs, der zumindest einem Teil der vorgestellten Literatur zu mehr Sichtbarkeit verholfen hätte:

Der Versuch einer marxistisch-leninistischen Behandlung dieses Zeitraums schloß dabei von vornherein jene idealistische Methode aus, die sich bemüht, nach einem vorgefaßten »Barock«-Schema die im literarisch-künstlerischen Bereich mehr oder weniger hervortretenden gemeinsamen Züge und Eigenarten nachzuweisen und aufzuzählen. [...]

4 Joachim G. Boeckh [u. a.]: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 1600 bis 1700. Mit einem Abriss der Geschichte der sorbischen Literatur*. 2. Aufl. Berlin: Volk und Wissen 1962.

5 Ebd., S. 25.

6 Ebd., S. 35.

7 Hans Jürgen Geerdts (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*. Berlin: Volk und Wissen 1971, S. 122.

8 Ebd., S. 119.

9 Ebd., S. 145.

10 Vgl. ebd., S. 138: »Das »edle« Germanentum stellt er dem »entarteten« Rom gegenüber.«

11 Hans-Georg Werner: *Deutschsprachige Literatur im Überblick*. 3. Aufl. Leipzig: Reclam 1973, S. 33.

12 Ebd., S. 35.

13 Boeckh [u. a.]: *Geschichte der deutschen Literatur, 1600–1700*, S. 4.

Damit weicht die vorliegende Darstellung von vornherein von der lange und weitverbreiteten, die Klasseninhalte und ihre spezifischen Ausdrucksformen verwischenden bürgerlichen Gepflogenheit ab, die gesamte Literatur des 17. Jahrhunderts allein durch das schillernde Prisma des ›Barock‹ zu sehen.¹⁴

Die Kritik, der Barockbegriff selbst habe innerhalb der Germanistik zur starken Vereinfachung und Einhegung von Facettenreichtum geführt, findet sich bereits bei Adorno, und ist in jüngerer Zeit umfassend analysiert und kontextualisiert worden.¹⁵ Unter dem vermeintlichen Anspruch der hier zitierten Autoren jedoch, Diversität darzustellen und als solche kenntlich zu machen, zerfasert die vorgestellte Literatur in verschiedene Solitär-, Nachzügler- oder Vorreiter-Erzählungen, und wird damit in ihrer Gesamtheit unsichtbar. Ein verwandtes Problem will Klaus Garber für die Barockforschung in der DDR feststellen:

Die Erforschung des 17. Jahrhunderts ist in der DDR in den frühen siebziger Jahren in der Literatur- und Geschichtswissenschaft und offenkundig in nur geringfügiger zeitlicher Versetzung zu parallelen vorangehenden Entwicklungen in der Sowjetunion abgebrochen worden und hat ein Vierteljahrhundert geruht.¹⁶

Die letzte in der DDR erschienene Monografie zur Literatur des 17. Jahrhunderts datiert Garber auf das Jahr 1963 – alle zu Beginn der 1970er Jahre noch erarbeiteten Dissertationen der Barockforschung blieben unveröffentlicht.¹⁷

Die Verdrängung der Literatur des späten 16. und 17. Jahrhunderts lässt sich also zum einen an einer fehlenden wissenschaftlichen und didaktischen Auseinandersetzung festmachen, zum anderen an der partiellen Abwertung zahlreicher für diese Zeit einflussreichen Autor:innen (Harsdörffer, Lohenstein, Opitz etc.). Zum Dritten wird die Literatur dieser Periode durch eine Charakterisierung als ›Späthumanismus‹ oder ›Früh- bzw. Voraufklärung‹ ihrer Souveränität innerhalb literaturgeschichtlicher Darstellungen enthoben; dies zeigt auch die Ausblendung eines zwar vereinfachenden, aber zumindest

14 Ebd., S. 4f.

15 Vgl. Walter Delabar: »Barockrezeption als Selbstinszenierung. Einige Überlegungen zur Rezeption frühneuzeitlicher Literatur nach 1945«. In: Christiane Caemmerer (Hrsg.): »Ach, Neigung zur Fülle...«. Zur Rezeption ›barocker‹ Literatur im Nachkriegsdeutschland. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 233–259, hier S. 237; sowie die historische Einordnung bei Marcel Lepper: »Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen. Zur Erfindung des ›Barock‹ (1900–1933)«. In: *arcadia* 41 (2006) H. 1, S. 14–28.

16 Klaus Garber: »Stichworte zur Barock-Rezeption in der DDR«. In: *Orbis Linguarum* 38 (2012), S. 143–151, hier S. 148. Vgl. auch ebd., S. 143. Eine vergleichende Studie zur Barockforschung in der BRD steht noch aus, wobei anzumerken ist, dass die Frühe Neuzeit in der BRD-Germanistik der 1970er und 1980er Jahre aus anderen Gründen vernachlässigt wurde, vgl. Jan-Dirk Müller: »Die Frühe Neuzeit in der Literaturgeschichtsschreibung«. In: Marcel Lepper u. Dirk Werle (Hrsg.): *Die Entdeckung der Frühen Neuzeit. Konstruktionen einer Epoche in der Literatur- und Sprachgeschichte seit 1750*. Stuttgart: S. Hirzel 2011, S. 15–38, hier S. 16f.

17 Garber: »Barock-Rezeption in der DDR«, S. 149.

gewisse Strömungen der Literatur sichtbar machenden Barockbegriffs. Wie wichtig der Barockbegriff für eine Rezeption literatur- und kulturgeschichtlicher Phänomene ganz besonders in der Alltagskultur sein kann, hat Walter Delabar dargelegt:

Was sinnvoll und erfolgreich verwandt wird, ist auch legitim. Soll heißen: die Vokabel ›barock‹ wird in der Umgangssprache [...] deshalb eingesetzt, weil sie Bedeutung transportiert, die anders nicht vorgebracht werden kann, und Vorstellungen aufruft, die durch andere Begriffe nur bedingt evoziert werden können.¹⁸

In seinem Aufsatz betrachtet Delabar jenes komplexe Zusammenspiel von Literaturkritik im Feuilleton und Selbstinszenierung von Autor:innen, das sich unter dem Etikett des Barock vor allen Dingen innerhalb der westdeutschen Nachkriegsliteratur vollzieht.¹⁹ Demgegenüber erweist sich dieser Ansatz als erhellend für die hier in den Blick genommenen Lyriker:innen des Prenzlauer Bergs, denn auch sie spielen mit gesellschaftlichen Vorstellungen vom Barock, indem sie einerseits Affinitäten und Bezüge zu Texten, die in dieser Tradition gesehen werden, ausstellen; andererseits, indem sie selbst verschiedentlich den Barockbegriff für ihre eigene (Schreib-)Situation und Poetologie produktiv machen. Von Publikum, Wissenschaft und Kulturbranche wurden diese Modi dankend aufgegriffen; zahlreich sind die Verlagstexte, Preisreden oder Rezensionen, die Autor:innen des Prenzlauer Bergs mit dem Barock in Verbindung bringen – auch jene, die sich nicht selbst in diese Tradition stellen. Die Vagheit des Begriffs²⁰ führt zudem dazu, dass Außenstehende ganz unterschiedliche Phänomene als barock einordnen.²¹

2.2 Zur arkdichtung bei Bert Papenfuß

Obschon die Lyrikszene des Prenzlauer Bergs häufig als Zusammenschluss von »Sprachalchemisten« oder »Barockpoeten« betitelt wird, existieren keine Analysen dieser Zuschreibung. Relativ zuverlässig lassen sich jedoch ihre Ursprünge ausfindig machen – an prominenter Stelle steht hier die Rezension²² eines Prenzlauer-Berg-Schriftstellers der älteren Generation, Adolf Endler, zu einer der bekanntesten Anthologien der Szene, *Sprache & Antwort*.²³ Der umfangreiche Aufsatz erschien zunächst in einer inoffiziellen Zeit-

18 Delabar: »Barockrezeption als Selbstinszenierung«, S. 242.

19 Ebd., S. 250.

20 Vgl. ebd., S. 242: »Eine mögliche Barockrezeption ist hierbei sehr weit zu fassen und kann zwischen einer bewußten Aufnahme sogenannter barocker Formen und einem kaum noch nachvollziehbaren Anschluß an eine vage Vorstellung davon changieren, was das denn sei: barock.«

21 Ähnliches beobachtet Delabar besonders am experimentellen Roman der Nachkriegszeit, vgl. ebd., S. 258.

22 Adolf Endler: »Anläßlich der Anthologie *Sprache & Antwort*. Eine Rundfunksendung (vollständige Fassung)«. In: *ariadnefabrik* (1988) H. 4, S. 16–36.

23 Egmont Hesse (Hrsg.): *Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1988.

schrift, der *ariadnefabrik*, ist aber auch in der westdeutschen Presse, etwa in der *ZEIT*,²⁴ sowie in einer Buchpublikation Endlers in teils veränderter Form veröffentlicht worden.²⁵ Endler geht auf das Anliegen der Anthologie ebenso ein wie auf die im Band vertretenen Autor:innen, nicht ohne ironisches Augenzwinkern reiht er sie dabei ein in eine Fülle von literarischen Traditionsbezügen: Karl Kraus, Charles Olson und Georges Bataille sind nur einige der von ihm ins Feld geführten Autoren – vornehmlich beschränkt er sich hier auf das 20. Jahrhundert, schert aber in Bezug auf mehrere Schriftsteller des Prenzlauer Bergs (Papenfuß, Koziol und Schedlinski) aus in die Frühe Neuzeit.

So wie Endlers mit Doppelbödigkeit und Ironie gespickte Rezension generell einer der meistzitierten Texte der Szene ist, haben auch einige seiner Zuordnungen große Wirkmächtigkeit erreicht, sind mitunter in die Wissenschaft hineingetragen worden. Besonders augenfällig ist dies an der Rezeption Bert Papenfuß' als »Johann Fischart der DDR«.²⁶ Papenfuß kann allgemein als wichtiger Adaptierer der Frühen Neuzeit in die Literatur des Prenzlauer Bergs gelten – so hatte er sich bereits in den 1970er Jahren eben mit dem »frühbarocken Autor Johann Fischart«²⁷ literarisch auseinandergesetzt und intensivierte diese produktiven Lektüren auch in den 1980er Jahren. Bei Endler liest sich diese Verbindung stark legendenbildend:

er »kannte«, und nicht nur soso, in der Tat Johann Fischart. (Der Referent auch hat erst während der Niederschrift dieser Zeilen die mit Recht als etwas billig oder anrühlich geltende »Herkunfts«-Frage gestellt, und diese hier schien mehr als abwegig: »Mh, kennst du eigentlich Fischart?« Prompt: »Ja, natürlich!«) Um zum spannenden Kulminationspunkt dieses »Heureka«-Krimis zu kommen: Die Prosaschriften – vielleicht auch das eine oder andere Gedicht? – des wahrhaft kostbaren Manns aus dem 16. Jahrhundert zählen zu den ganz großen frühen Lese-Erlebnissen Papenfuß-Goreks. Irre Vorstellung: Da sitzt ein Siebzehn- oder Achtzehnjähriger in abgelegenen DDR-Winkel und liest sich (»Leseland DDR«!) an Johann Fischart die Ohren blutrot – derlei sollte der Herausgeber Hesse nun doch nicht, wie er es tut, aus dem lockersten Handgelenk heraus von sich wegwe-deln –, und liest ihn, um ungläubigen Fragen zuvorzukommen, »in den Ausgaben,

24 Adolf Endler: »weinsinnig im daseinsfrack. Über die Anthologie *Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*«. In: *DIE ZEIT* (30. September 1988) Nr. 40.

25 Adolf Endler: »Alles ist im untergrund obenauf; einmannfrei... Anlässlich einer Anthologie«. In: Ders.: *Den Tiger reiten. Aufsätze, Polemiken und Notizen zur Lyrik der DDR*. Frankfurt/Main: Luchterhand 1990, S. 40–65. Der besseren Zugänglichkeit halber wird im Folgenden auf diese Fassung des Essays verwiesen.

26 Diese Formulierung hat kürzlich etwa Einzug erhalten in: Richard Deiß: *Plattenbau-Proust und Detroit-Dickens. Schriftstellerbeinamen und Buchfakten, welche Ihnen gerade noch gefehlt haben*. Norderstedt: BoD 2020, S. 36.

27 Anne Hartmann: »Zersplitterung des ästhetischen Kanons. DDR-Lyrik«. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2. Aufl. München: Beck 2006, S. 898–922, hier S. 912.

die es da 'mal in den zwanziger Jahren für die Germanisten gab, you remember«; und konsultiert ihn »immer mal wieder bis heute...« –²⁸

Endler literarisiert die Fischart-Rezeption Papenfuß' und baut sie zur persönlichen, überzeitlichen, fast freundschaftlichen Beziehung aus. Zudem stellt er sie in einen starken Kontrast zum sich abschottenden Kanon aus dem »DDR-Winkel« – und somit in einen klar definierten politisch-gesellschaftlichen Kontext.

Mit seiner Bemerkung greift Endler 1988 die Traditionslinien auf, die der Schriftsteller Karl Mickel bereits Mitte der 1980er Jahre in seinen Ausführungen zu »Berts Vätern« eröffnet hatte – bei ihm steht allerdings mit der »Zweite[n] Schlesische[n] Schule« und »Quirinus Kuhlmann«²⁹ eher noch eine andere frühneuzeitliche Periode im Vordergrund. Begründet wird diese Zuschreibung seitens Mickel nicht, sie hat aber ihre Wirkung entfaltet: Auf ihrer Grundlage wird Papenfuß etwa von der *Poesiealbum*-Herausgeberin Dorothea Oehme als Kuhlmann-Rezipient der Gegenwart identifiziert.³⁰ Als Papenfuß 2008 die Eugen Viehoff-Ehrengabe erhält, ist es Florian Höllerer, der Mickels Bemerkungen in seiner Laudatio exponiert aufgreift und aktualisiert: »Es war [...] der konzentrierte, unbestechliche, begeisterte Ernst im Umgang mit fremder Literatur, vergangener und gegenwärtiger. Bert Papenfuß war zu Hause in der *verbesserung von mitteleuropa*, im Futurismus, im Dadaismus, [...] in der an DDR-Schulen verpönten Barock-Dichtung.«³¹

Von Höllerer wird, wie schon in Endlers und Oehmes Texten, die Verbindung zwischen Papenfuß und Kuhlmann explizit durch Mickels *Gelehrtenrepublik* gerahmt. Bemerkenswert ist jedoch, dass auch unabhängig von dieser Linie immer wieder Affinitäten zwischen beiden Autoren hergestellt werden: Prominent ist dies etwa in Heißenbüttels »Hinweis auf einen neuen Dichter« der Fall, der 1990 im *text+kritik*-Band *Die andere Sprache* erschien. Heißenbüttel stellt, ausgehend von Papenfuß' Werk, zahlreiche Bezüge zu anderen Autor:innen her, und lässt Endlers Ausführungen zu Fischart nicht unerwähnt – die Rezension wird von ihm jedoch nicht direkt zitiert, sondern wiederum

28 Endler: »Anlässlich der Anthologie«, S. 49f. Papenfuß führte in den 1980er Jahren und frühen 1990er Jahren auch die Namen »Bert Gorek« bzw. »Papenfuß-Gorek«. Die vorliegende Untersuchung bleibt – der Einheitlichkeit halber – bei der Namensvariante »Bert Papenfuß«, die sich auch in den hier im Fokus stehenden Bänden *naif – till – harm* und *Ation-Aganda* findet.

29 Karl Mickel: *Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien*. 1. Aufl. Leipzig: Reclam 1990, S. 259; Endler: »Anlässlich der Anthologie«, S. 50. Die »Väterreihe« wird bereits bei Egmont Hesse im Gespräch mit Papenfuß anitiert, vgl. Egmont Hesse u. Bert Papenfuß-Gorek: »Wortlaut«. In: Hesse (Hrsg.): *Sprache & Antwort*, S. 232: »Naja, ich möchte ja nun nicht wieder die Väterreihe aufgemacht wissen, schon gar nicht von dir selbst.« Papenfuß antwortet darauf zwar in lapidarer Schnoddrigkeit: »Das ist auch gar nicht besonders wichtig für mich«, erwähnt dann aber doch Till Eulenspiegel als zentrale Figur.

30 Vgl. Dorothea Oehme: »...rebellisches Fühlen. Quirinus Kuhlmann (1651–1689)«. In: *Temperamente* (1988) H. 2, S. 84–103, hier S. 85.

31 Florian Höllerer: »Laudatio auf Bert Papenfuß. Zur Eugen Viehoff-Ehrengabe der Schillerstiftung von 1895« (2008). Abgerufen am 26. Juli 2020 unter: <http://www.schillerstiftung.de/preistraeger/preistraeger-einzelsicht/artikel/bert-papenfuss.html>.

über einen Aufsatz des Kritikers Hajo Steinert ins Spiel gebracht.³² Trotz dieser lediglich vermittelten Kenntnis des Endler'schen Essays kommt Heißenbüttel mit Blick auf Kuhlmann zu ähnlichen Schlussfolgerungen:

Mitten in der Lektüre hatte ich plötzlich das Gefühl, diese Gedichte erinnerten mich an etwas, das ich einigermaßen gut kenne, das aber weit ab liegt von dem, was Papenfuß-Gorek sagt. Nach einigem Nachdenken erkannte ich, daß es Quirinus Kuhlmann war, an den mich die Gedichte von Papenfuß-Gorek erinnerten. Eine Welt, die ganz und gar aufs Wort gestellt ist, hier wie dort, ja eine Welt, in der statt der Taten Worttaten geschehen, in der das Wort die primäre Sache ist.³³

Obschon Heißenbüttel, vom Mickel-Endler-Diskurs offenbar losgelöst, seine eigenen Lektüreerfahrungen beschreibt, stellt er ganz ähnliche Überlegungen an – dies deutet darauf hin, dass die Assoziation der Gedichte Papenfuß' mit Quirinus Kuhlmann in der Tiefe der Texte verankert ist, also nicht bloß als übergestülptes Kanonisierungsbestreben von außen verstanden werden kann. Es wird zu ermitteln sein, inwiefern Papenfuß selbst also diese Rezeptionshaltung vorgibt, ob diese Lektüren der Frühen Neuzeit auch als Statement gegen den offiziellen DDR-Literaturkanon zu verstehen sind, und inwiefern sie möglicherweise auch auf andere Mitglieder der »Prenzlauer Berg-Connection« ausgreifen.

Die beiden von Papenfuß und seinen Leser:innen ins Feld geführten Autoren, Johann Fischart und Quirinus Kuhlmann, waren auch in der DDR interessierten Kreisen bekannt. Obschon ihre Texte nicht zur offiziellen Schullektüre gehörten und auf dieser Seite der Mauer nicht ediert wurden,³⁴ finden sie doch in den oben genannten Literaturgeschichten Erwähnung: In der *Volk und Wissen*-Ausgabe von 1960/62 wird Fischart durch ein wohlwollendes Zitat Friedrich Engels' eingeleitet. Fischarts »Forderung nach Gemeinnützigkeit«,³⁵ seine derbe Religionskritik³⁶ und die »individuelle[n] künstlerische[n] Erneuerungsversuche[]« werden im Band lobend hervorgehoben; das »wortschweifige[] Wortchaos« und die »arabeskenhaft-metaphorische[] Phantastik«³⁷ hingegen kritisch beäugt. Auch die spätere, einbändige Ausgabe der Literaturgeschichte stellt Fischart in ein sehr ambivalentes Licht:

32 Vgl. Helmut Heißenbüttel: »Hinweis auf einen Dichter? Über Bert Papenfuß-Gorek«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*. München: Ed. Text + Kritik 1990, S. 125–130, hier 126f.

33 Heißenbüttel: »Hinweis auf einen Dichter?«, S. 130.

34 Eine Ausnahme bildet die DDR-Neuaufgabe eines schmalen *Reclam*-Bändchens vor dem Mauerbau: Johann Fischart: *Das glückhafte Schiff von Zürich*. Neue, durchgesehene Aufl. Hrsg. v. Karl Pannier. Reclam: Leipzig 1961.

35 Joachim G. Boeckh [u. a.]: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Von 1480 bis 1600*. Berlin: Volk und Wissen 1960, S. 452.

36 Ebd., S. 457.

37 Ebd., S. 460.

Die meisten Dichtungen Fischarts sind von der Absicht bestimmt, zu belehren und moralisch zu bessern. Bei ihm bedeutet das, daß der Leser aufgefordert und gezwungen wird, mitzudenken. [...] Die polemische Absicht des Dichters, sein dauerndes Abschweifen vom Gang der Handlung auf aktuelle Begebenheiten und Probleme, über die der Leser nachdenken soll, führen dazu, daß die innere Geschlossenheit seiner Dichtungen verlorengeht.³⁸

Die *Reclam*-Literaturgeschichte betont vor allem die Kirchenkritik Fischarts und deutet die sprachlichen Eigenheiten seines Werks lediglich an. Kuhlmann findet indes in den Literaturgeschichten aus den siebziger Jahren keine Erwähnung, taucht aber im *Volk und Wissen*-Band von 1962 an prominenter Stelle auf. Etikettiert als »abenteuernder mystischer Individualist«,³⁹ werden seine Texte – in erstaunlicher Analogie zu denen Fischarts – als »sprachkünstlerischer Protest« wahrgenommen, dem allerdings auch ein Zug »von krankhafter Wirrheit« anhafte.⁴⁰ Ein freilich eher unbekanntes Beispiel für die intensive Auseinandersetzung mit Kuhlmanns Werk und Persönlichkeit in der DDR mag die vom Leipziger Germanisten Walter Dietze verfasste Habilitationsschrift *Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet* gegeben haben, die ein Jahr später, 1963, in den Druck ging, und bis zur Wende die letzte wissenschaftliche Publikation zu einem Schriftsteller des 17. Jahrhunderts in der DDR werden sollte.⁴¹ Dietze setzt sich in ihr sehr fundiert mit Leben und Werk Kuhlmanns auseinander, besonders die gesellschaftlichen Umstände der Texte, die vielfältigen Traditionsbezüge⁴² und die Eigenschaften seiner dichterischen Sprache finden Erwähnung. So geht der für die Kuhlmann-Forschung bis heute zentrale Begriff der »Privatmythologie«⁴³ auf Dietzes Untersuchung zurück – durch ihn hatte der Literaturwissenschaftler versucht, Kuhlmanns Bedürfnis nach Selbstinszenierung, seine Arbeit mit literarischen und ideologischen Versatzstücken⁴⁴ und die in seiner Dichtung hervortretende Elitetheorie auf einen Nenner zu bringen.⁴⁵

Noch kurz vor seinem Tod hat sich Bert Papenfuß explizit auf Dietzes Monografie bezogen. In seinem »Glossar« für den Reportagenband *Abriß!* von 2019 taucht Kuhlmann unter dem Lemma *Zivil* auf, wird hier stilisiert zum »King of Cool« mit »blauweißen T-Shirts«. Papenfuß stellt ihn sich vor als »Schwerenöter, Frauenschwarm und religiöse[n] Schwärmer«; er habe wie ein echter systemkritischer »Schlimmfinger« seine Werke als »Untergrundpublikationen« eigenständig gedruckt.⁴⁶ Zum einen sind hier also

38 Geerdts: *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, S. 118.

39 Boeckh [u.a.]: *Geschichte der deutschen Literatur, von 1600 bis 1700*, S. 415.

40 Ebd., S. 416.

41 Walter Dietze: *Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet. Versuch einer monographischen Darstellung von Leben und Werk*. Berlin (Ost): Rütten & Loening 1963.

42 Vgl. ebd., S. 201.

43 Ebd., S. 141.

44 Ebd., S. 131.

45 Ebd., S. 213.

46 Bert Papenfuß: »AUFGRUF zur Mitarbeit an einem GLOSSAR« (28. Dezember 2019). Abgerufen am 6. September 2020 auf *Rumbalotte Continua. Prenzlauser Berg Connection e. V.* unter: <http://>



Abb. 1: Bert Papenfuß bei der *Zersammlung '90* im Literarischen Colloquium Berlin, 22. Juni 1990. Fotografie von Renate von Mangoldt. © Renate von Mangoldt

Kuhlmanns Schreibpraxis (das »Quellenstudium«), seine Biografie und sein Wirken von Bedeutung, was Papenfuß sodann mit zahlreichen Verweisen auf Dietze ausschmückt. Allerdings ist seine Darstellung stark überspitzt und teilweise fiktionalisiert; zweifelhafte Gerüchte, dass Kuhlmann im Gefängnis etwa persönlichen Besuch vom russischen Zar erhielt,⁴⁷ werden von Papenfuß als Fakten präsentiert und bieten Anlass zu weiteren Exkursen, etwa zu Kuhlmanns angeblich weiß-blau gestreifter Sträflingskleidung und den Uniformen der »französischen bzw. bretonischen Marinière«: »Bestreifung führt zu Bestrafung, oder steht dafür«⁴⁸ – hier kommt die Selbstinszenierung Papenfuß' zum Vorschein, der sich auf Fotos und bei Auftritten häufig in gestreiften Pullovern zeigte.

Zum anderen zitiert Papenfuß Kuhlmann in seinem »Glossar« auch direkt, etwa den *Kühlpsalter*, in der Tübinger Ausgabe von Robert L. Beare (1971): Einzelne Passagen werden als Beweis für seine anarchistische Einstellung, sein »perverses« Draufgängertum angeführt – es handelt sich ausnahmslos um Auszüge, in denen die Farbe Blau

rumbalotte-pbc.de/2019/12/28/glossar. Anlass mag der Umstand gegeben haben, dass Kuhlmann (wie die Autoren des Prenzlauer Bergs) seine Bücher zum großen Teil selbst drucken musste, vgl. den Zusatz im *Kühlpsalter*: »Gedruckt vor den Author«, in: Quirinus Kuhlmann: *Der Kühlpsalter*. Hrsg. v. Robert L. Beare. 2 Bde. Tübingen: Niemeyer 1971, hier Bd. I, S. 310: »t'Amsterdam/ Gedruckt voor den Autheur.«

47 Dietze: *Quirinus Kuhlmann*, S. 334.

48 Papenfuß: »AUFRUF.«

eine entscheidende Rolle einnimmt, und mittels Sprachspielen als politisches Statement ausgewiesen wird.⁴⁹

Papenfuß' Glossar aus dem Jahr 2019 lässt Kuhlmann demnach als Figur und Impulsgeber auftreten – doch ist dies nur die späte Etappe einer wohl über fast fünfzig Jahre andauernden persönlichen Indienstnahme Kuhlmanns, die auch auf andere Autor:innen des Prenzlauer Bergs übergegangen ist, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird.

2.2.1 *naif – till – harm*. Zu einigen närrischen Texten der 1970er Jahre

Schon in Bert Papenfuß' frühen Gedichten, die laut eigener Angabe in den 1970ern verfasst wurden, finden sich erste Spuren einer Kuhlmann- und Fischart-Lektüre. Die Texte wurden in drei Bänden 1993 von Gerhard Wolf verlegt; sie tragen die Titel *naif – till – harm*⁵⁰ – enthalten also bereits hier Referenzsignale auf das frühneuzeitliche Sujet des Till Eulenspiegel, mit dem sich auch Johann Fischart literarisch auseinandersetzte.⁵¹ Wenngleich die Gedichte in allen drei Bänden auf die Zeit von 1973 bis 1977 datiert sind, streng genommen also noch in die Zeit vor der Herausbildung der Literaturszene am Prenzlauer Berg fallen, haben sie doch die Wahrnehmung der *Community* nachhaltig geprägt und sind teils auch in den 1980er Jahren vereinzelt gedruckt worden. So erschienen bereits 1985, und damit acht Jahre vor der Sammelausgabe von 1993, erste Gedichte unter dem Titel *harm. arkdichtung* 77 im Westberliner Verlag *KULTuhr*,⁵² und erlangten durch ein vorangestelltes Begleitwort Ernst Jandls zusätzliche Popularität.

Jandl mochte in Papenfuß einen Dichter sehen, der »sich weder auf ein Zukunftsbild beruft, [...] noch aus sich selbst und seiner Einsamkeit ein Modell macht, das für alle zu gelten hätte« – kein ideologisch verbohrrer Lyriker also, wohl aber »fußend auf dem Fundament der deutschen poetischen Tradition.«⁵³ Doch zu disparat und uneinheitlich erscheinen die Strömungen, Werke und Autor:innen, auf die Papenfuß in seiner Dichtung Bezug nimmt, als dass sie tatsächlich ein statisches, in sich ruhendes Fundament bildeten. Vielmehr lässt sich von einem Netzwerk diverser Anleihen und Affinitäten sprechen; eine in sich vielfältige Gemeinschaft, in der sich Papenfuß positioniert, und in der er immer wieder changierende Rollen einnimmt. Keltische und irische Mythologie, der bengalische Autor Rabindranath Tagore, der goethesche Fauststoff, Percy Bysshe Shelley,

49 Ebd., als »Christenkleid«, in Kontrast zum »Black-Metal-Svengali« Edward Colman. Zu dieser Gegenüberstellung vgl. den Einstieg von Kap. 2.2.2 in dieser Studie.

50 Die drei Bände: Bert Papenfuß: *naif. Gesammelte Texte 1: gedichte 1973 bis 1976*. Berlin: Janus Press 1993; ders.: *till. Gesammelte Texte 2: gedichte 1973 bis 1976*. Berlin: Janus Press 1993; ders.: *harm. Gesammelte Texte 3: arkdichtung 1977*. Berlin: Janus Press 1993.

51 Johann Fischart: *Eulenspiegel reimenweis* (1572). Hrsg. v. Ulrich Seelbach u. W. Eckehart Spengler. In: Johann Fischart: *Sämtliche Werke*. Berliner Ausgabe, Band II. Stuttgart u. Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2002.

52 Bert Papenfuß: *harm. arkdichtung 1977*. Mit einer Vorbemerkung von Ernst Jandl. Berlin (West): KULTuhr 1985.

53 Ernst Jandl: »Vorbemerkung«. In: Papenfuß: *harm* (1985), S. 7.

Erich Mühsam oder Georg Trakl sind nur einige Bezugspunkte, auf die Papenfuß in seiner Lyrik referiert. Johann Fischart und Quirinus Kuhlmann erscheinen hier gerade deswegen so interessant, weil sie zwar im Gegensatz zu den oben genannten Autoren/Sujets nicht namentlich Erwähnung finden, allerdings zur Lektüre eines Großteils der Gedichte mit Erkenntnisgewinn herangezogen werden können – neben motivischen Anleihen und thematischen Überschneidungen finden sich dabei vor allem sprachliche Affinitäten: Papenfuß eignet sich so etwa Begriffe, Formulierungen oder Sprechweisen Fischarts und Kuhlmanns an, entwickelt diese weiter und speist sie ein in seine individuelle Sprache, die für die Lyrik der 1980er Jahre prägend wird.

Affinitäten lassen sich etwa im Verfahren des Sprachmischens konstatieren: Schon Fischart stellte seiner *Geschichtklitterung* das Motto »Im Fischen Gilts Mischen« voran⁵⁴ – und vollzog eine atemberaubende Mixtur verschiedener sprachlicher Register, etwa aus den dialektal geprägten Volkssprachen und dem medizinisch-botanischen Fachjargon sowie der akademischen oder klerikalen Gelehrtensprache.⁵⁵ Auch für Papenfuß ist eine entsprechende »Sprachalchemie« festgestellt worden.⁵⁶ Sie lässt sich schon in den Bänden *naif – till – harm* beobachten; beispielsweise in Einsprengseln des Berlinerischen im Gedicht »trieb mag wag nis nichts« (*naif*, S. 15). Durch die vermittelte Einklammerung deutlich vom Rest des Gedichts erfolgte Abtrennung und ihren Sprichwort-/Stammtisch-Charakter erinnern diese Zwischenrufe an die »Trunckenen Litaney« der *Geschichtklitterung*,⁵⁷ die sich dort über fast dreißig Seiten erstreckt und sprachliche Gegensätze miteinander vereint: Betrunkenenparolen und das »Dintenteutsch«⁵⁸ der unter Alkoholeinfluss stehenden Mönche und Philosophen gehen über in ein sinnloses Lallen und Stammeln.⁵⁹ »Die Zung geht auf Steltzen«⁶⁰ nennt Fischart das in seiner »Litaney« – ein ähnliches Phänomen begegnet in Papenfuß' Texten wieder, wenn Sprache delirant in

54 Johann Fischart: *Geschichtklitterung (Gargantua)*. Text der Ausgabe letzter Hand von 1590. Hrsg. und mit einem Glossar versehen von Ute Nyssen, mit einem Nachwort von Hugo Sommerhalder. 2 Bde. Düsseldorf: Karl Rauch 1963, hier: Band 1, S. 5.

55 Vgl. dazu Tobias Bulang: »Manierismus? Johann Fischarts *Geschichtklitterung*«. In: Anja Becker u. Jan Mohr (Hrsg.): *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*. Berlin: Akademie-Verlag 2012, S. 285–300, hier S. 296.

56 Vgl. Peter Geist: »Liberté ist unser Erbteil.« Papenfußens konkretere Beerbung der »Konkreten«. Abgerufen am 25. Juli 2020 unter: <http://archiv.lyrikkritik.de/Geist-Papenfuss.htm>; Cosentino u. Müller: »Die Kunst der Rebellion«, S. 8.

57 Wolfgang Hörner hat die Trunckenen-Litaney dergestalt als »Klangcollage aus Stimmen« bezeichnet, vgl. Wolfgang Hörner: »Der »Great Old Etymeur«. Johannes Fischart und seine Spuren in der deutschen Literatur«. In: *Griffel. Magazin für Literatur und Kritik* (1998) H. 7, S. 89–106, hier S. 102. Bert Papenfuß wird in der assoziativ angelegten kleinen Wirkungsgeschichte Hörners nicht mit aufgeführt, aus dem Prenzlauer Berg allerdings der Ostberliner Samizdat-Autor Peter Wawerzinek, vgl. ebd., S. 106.

58 Fischart: *Geschichtklitterung*, Bd. 1, S. 120.

59 Vgl. beispielsweise ebd., S. 129: »Gar bene, so muß mein Bulschafft Be a er bar, te o to barto, el o lo, lo tolo bartolo, em e me, me lome, tolo me bartolomoe, e es us sus, muß Drittel Krebsfuß, küß vier dahinten, trei ist ungerad, heissen«.

60 Ebd., S. 140.

einzelne Fragmente zerlegt und bisweilen zu erhellenden Einsichten, teilweise aber auch zu purem Nonsens zusammengefügt wird.⁶¹ In diesem »mischigen unsag« (*naif*, S. 22) liegt bei Fischart eine archäologische Tätigkeit des Schriftstellers begründet, »versunkene, unsichtbare, geschundene, unnd (daß ich wider Atham hol) die geschendte, geplendte buchstaben und wörter außzulegen«. ⁶² Der poetische Blick in die »verschwundenen« Wörter lässt sich ebenso bei Papenfuß ausfindig machen, wenn etwa Begriffe in einer Weise verwendet werden, die nicht mehr der gegenwärtigen Konvention entspricht.⁶³ Im Gedicht »zeitmaschlecht gelehzt« (*naif*, S. 36) weist das Ich seinen Adressaten im verballhornten Englisch an: »ferflecht dich in tiefe/deif diep rin« – und offenbart dabei einen zentralen Punkt der eigenen poetischen Programmatik: Dichten ist für Papenfuß *Ver-Dichten* von über Zeit und Raum zerstreuter Sprache, um durch neue Konstellationen Innovation zu generieren. Das schon bei Fischart ins Skatologische⁶⁴ gewendete Bild von den scheißenden Bienen⁶⁵ verkehrt Papenfuß zu einem Aus-Kotzen von Eindrücken: »Im Untergrundschaft Kotz Ich/Die Abgase Der Hauptstrassen Aus« (*harm*, S. 14). In diesem Sinne nennt Papenfuß den ersten Gedichtzyklus der *naif* – *till* – *harm*-Reihe »notdurft«. Eröffnet wird er durch einen kleinen poetologischen Vorlauf, das sogenannte »wegwort« (*naif*, S. 4):

wegwort

atens
 der vorwuft
 dass ich lüge

otens
 der hinweis
 dass ich ver

dichte

61 Vgl. etwa Papenfuß: *naif*, S. 10: »irngswie irngswo o o ne neil«.

62 Fischart: *Geschichtklitterung*, Bd. 1, S. 43. Zu dieser Form der Spracharchäologie bei Fischart, vgl. Jan-Dirk Müller: »Fischarts Gegenkanon. Komische Literatur im Zeichen der imitatio«. In: Ders. u. Jörg Robert (Hrsg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Berlin u. Münster: LIT 2007, S. 281–321, hier S. 311.

63 Vgl. etwa Papenfuß: *naif*, S. 11: »s geudet vielen die zeit nu«. Zur frühneuhochdeutschen Bedeutung des Verbs »geuden« in der »nachblüte der mittelhochdeutschen zeit«: Jacob u. Wilhelm Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. in 32 Teilbden. Leipzig 1854–1961. Abgerufen am 6. September 2020 unter: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=geuden>.

64 Zum Skatologischen bei Fischart, vgl. Tobias Bulang: »Die andere Enzyklopädie. Johann Fischarts *Geschichtklitterung*«. In: *arcadia* 48 (2013) H. 2, S. 262–281, hier S. 269f.

65 Vgl. Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 30: »Nun ist dannoch eyn Bienlin, auch eyn feins Thierlin, dz Honig scheißt.« Fischart bezieht sich hier auf das poetologische Bild bei Petrarca, vgl. bspw. Jürgen von Stackelberg: »Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ›Imitatio‹«. In: *Romanische Forschungen* 68 (1956) H. 3/4, S. 271–293.

Das Gedicht gliedert sich in zwei nummerierte (>[ers]/atens< & >[zw]/otens<) Verse, die in ihrer optischen Gestalt die Doppeldeutigkeit des Titels aufgreifen: Durch die Zergliederung der Verse in einzelne Worte, Wortteile oder Wortgruppen entsteht eine treppenhafte Struktur, die – als Figurengedicht gesehen – einen Weg, ein Fortschreiten flankiert. Doch das Gedicht ist nicht nur Wegwort im Sinne eines Begleitspruchs für die literarische Reise, wie es etwa Fischarts poetologisches Vorwort zum *Eulenspiegel reimenweis* impliziert⁶⁶. Bei Papenfuß wirken die Worte zugleich zerstoßen und unvollständig; verweisen auf etwas Fehlendes: Ein Weg-Wort als archäologischer Fund – etwas verschwunden Geglaubtes, das, in seine Einzelteile zerfallen, neu geborgen wird. Dabei spielt das Gedicht motivisch mit der historischen Tiefenzeit: Beim Eröffnungswort »atens« könnte es sich um die (englischsprachige) Namensvariation des altägyptischen Sonnengottes Aton handeln, der in Papenfuß' Werk immer wieder Erwähnung findet.⁶⁷ Gemeinsam mit dem ersten Wort des zweiten Verses, »otens«, lässt sich das Gedicht auch in altgriechische Kontexte stellen: Alpha und Omega als Anfangsbuchstaben des griechischen Alphabets entsprechen dem Anfang der Verse, die wiederum den Beginn des Zyklus und des Bandes markieren.

Beide Verse bilden metrisch und syntaktisch einen Parallelismus; durch diese Korrespondenz entsteht aber auch inhaltlich eine dialektische Einheit aus These und Antithese, deren Fazit im scholastischen Argumentationsmuster der diesem Vor- bzw. »Wegwort« nachgestellte Text ist.

Das Ich sieht sich im ersten Vers zunächst mit dem topischen Lügenvorwurf konfrontiert – wobei der Neologismus »vorwuft« zugleich die Nichtigkeit dieser Anschuldigung markiert, im Sinne einer Wortkombination bzw. -verdichtung aus den Worten »Vorwurf«, »verwerfen« und »Luft«.⁶⁸ Dieser Behauptung wird nun »der hinweis« entgegengesetzt, »dass ich ver / dichte« – der Versprung lässt die Leser:in den Text tiefer hinabsteigen, erweist sich somit nicht nur als *Hinweis*, sondern dezidiert als *Wegweiser* und eigentliches »wegwort«. Die Lesebewegung führt weg vom ursprünglichen »vorwuft« – der, so deutet es das Figurengedicht an, von einer höheren Instanz, eben jenem Sonnengott Aton erhoben wird, der in späteren Texten Papenfuß' mit dem Sozialismus in der DDR identifiziert wird: In diesem Sinne könnte der »vorwuft« auch als Zensurbestreben gedeutet werden, dem sich das Ich in der Tiefe, im Untergrund, entzieht.

Das *Ver-dichten* ist ein zentraler poetologischer Schlüsselbegriff bei Papenfuß, es ist einerseits lesbar als Tilgung des Überflüssigen durch die Dichtung; andererseits ergibt sich durch das Enjambement im Text eine Betonung auf der Vorsilbe »ver-«, die allgemein eine negierende bzw. das Ziel verfehlende Bewegung, oder ein bewusstes Fehlverhalten

66 Vgl. Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 13f.

67 Am prominentesten vertreten im Gedichtzyklus *Aton-Notate*, vgl. das Kapitel 5.2.2 in diesem Band.

68 Zu einem verwandten poetischen Verfahren bei Fischart, vgl. Tobias Bulang: »Satirische, dämonologische und wissensvermittelnde Schreibweisen über die Alchemie im Werk Johann Fischarts«. In: Peter-André Alt, Jutta Eming, Tilo Renz u. Volkhard Wels (Hrsg.): *Magia daemoniaca, magia naturalis, zauber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 189–202, hier S. 201f: »Wortbildungsspiele, die nach der alchemistischen Devise *solve et coagula* die Morpheme durch Komposition und Derivation zu Neologismen erhitzen, finden sich in der *Geschichtklitterung* allenthalben.«

ten (Ver-gehen) markiert.⁶⁹ Derlei Verwendung lässt sich schon in Fischarts *Eulenspiegel*-Vorwort beobachten, dort beschreibt der Erzähler, »wie sich in alle Ständt/ der Schalck verwickelt/ einflicket/ verwendet vnd eintringet«⁷⁰ – Wortbildungen mit »ver-« stehen aber vor allem auch bei Papenfuß selbst für zentrale Spielarten der Dichtung.⁷¹ In den »dreizehn sinnsprueche[n]«, die den Band *naif* fast beschließen, »spricht der ferdichtwerker ichtio/ zerfall ist notwehr« (*naif*, S. 62). Das in seiner Schreibweise veränderte Wortelement »ichthyo-« verweist auf das zur Gattung der Fische Gehörige, von Fisches Art Seiende – es ist hier also Fischart, der als Verdichter unter Decknamen⁷² auftaucht, und zur Rebellion durch Zerfall auffordert.⁷³

Die Rebellion, der Widerstand, hat dabei immer auch ein närrisches Element, wie es im Gedicht »Zaumblokkid Rothhindrer« angedeutet wird:

sag mir was/ ich hoers/ ich lerns /
 sag mir was/ ich scheiss drauf.
 ich habs gelernt/ man kann nichts...
 lernen/ man kann nichts lernen /
 sag mir was/ ich hoers nicht
 ich lerns nicht
 hoer zweimal auf/ sag mir doch nichts. // (*naif*, S. 64)

Die Rebellion liegt für den Sprecher im Nicht-(Zu)Hören, in der Intention, sich einem pädagogischen Programm mittels Dichtung zu widersetzen. Gefasst wird dies in eine Bildlichkeit, die an Fischarts *Eulenspiegel* erinnert. So »het [dieser] zimlich dicke Ohren«,⁷⁴ die ihn oft Anweisungen bewusst oder unbewusst falsch verstehen lassen, wie dies etwa geschieht, als *Eulenspiegel* bei einem Junker den Hanf zur Reinhaltung nach dem Stuhl-

69 Dazu: Grimm u. Grimm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*, online abgerufen am 6. September 2020 unter: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=ver>.

70 Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 24.

71 Vgl. etwa das »ferflechten« (*naif*, S. 36), »verschluesseln« (*naif*, S. 25), »verwesen« (*naif*, S. 24) oder »ferkehren« (*naif*, S. 16).

72 Fischart hat selbst unter Decknamen publiziert, so etwa den *Eulenspiegel reimenweis* als »Eulendreimer vnd Eulendreisser / Meintzer geheissen« (Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 25). In der *Geschichtklitterung* wird daraus das Pseudonym »D. Mentzer«, das eine erstaunliche (vermutlich aber rein zufällige) Ähnlichkeit zum IM-Namen Sascha Andersons, David Mentzer, aufweist (Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 99).

73 Komposita mit dem Präfix »zer-« erfreuen sich bei Papenfuß ebenso großer Beliebtheit wie Wörter mit »ver-« – beispielsweise benannte er die Versammlung 1984 im Prenzlauer Berg mit dem Anspruch, einen eigenen unabhängigen Schriftstellerverband in der DDR zu gründen, kurzerhand als »Zersammlung« – ein Veranstaltungsname, der bis ins Jahr 2000 viele Trittbrettfahrer fand; vgl. etwa den Band von Roland Bergbig [u. a.] (Hrsg.): *Zersammelt*. Neologismen mit »Zer-« finden sich auch im *Kühlpsalter* Quirinus Kuhlmanns an prominenter Stelle, vgl. Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 219, V. 6186–6196: »Zerläutere mich [...] / Zerscheitre fort [...] Zerstücke mich [...] Zerdrücke fort [...]!«

74 Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 63, V. 1130.

gang mit dem guten Senf vertauscht, und der Erzähler seinen Protagonisten – nicht ohne ironischen Unterton – mit der vermeintlichen Ahnungslosigkeit entschuldigt.⁷⁵

Till Eulenspiegel ist auch für Papenfuß ein wesentlicher Bezugspunkt: Die Formulierung vom »gereimt buergergesteinigte[n]« (*naif*, S. 64) liest sich wie eine Umschreibung des Titels *Eulenspiegel reimenweis* – auch Papenfuß geht es um eine Poetisierung der Narrheit,⁷⁶ die Aktualisierung einer Narrenfigur, die seit Jahrhunderten bereits im kulturellen Gedächtnis verankert ist und sich auch in der DDR reger Beliebtheit erfreute.⁷⁷ Die Lust am Regelbruch, am bewussten Missverstehen und Verkehren bzw. Auf-den-Kopf-Stellen inszenieren Fischart und Papenfuß gleichermaßen und orientieren sich dabei an ihrem Vorbild, Till Eulenspiegel selbst,⁷⁸ wie die Verlagsankündigung des Bandes *till* bereits eröffnet:

Ulenspiegel pflegte die Wörter wörtlich zu nehmen, um so die anderen zu düpieren. Papenfuß, auch als Gorek, dreht die Worte um, liest sie gegen den Strich, zankt und spielt mit ihnen, um sie uns so *verwandelt in kenntlichkeit vermehrt* provozierend anders vor Auge und Ohr zu bringen. Arkdichter ohne Arg mit Neigung zur Anarchie zwischen *trost und trotz*. Sinnsprüche und Sprechspiele mit *folksmut* und *-wut*, nach den Manuskripten von 1973 bis 1976. (*till*, Klappentext)

Wenngleich nicht ausgeschlossen werden kann, dass Papenfuß die Fischart-Bearbeitung des Eulenspiegel-Stoffs nicht bekannt war,⁷⁹ reiht ihn doch der Klappentext⁸⁰ ein in jene Riege der Eulenspiegel-Bearbeiter, schließt ihn hier also an dieselbe Traditionslinie an wie Fischart. Es ähneln sich nicht nur Motive und Vokabular, auch die Charakterisierung des geschilderten Narrentums weist Überschneidungen auf: Dabei tritt Till Eulenspiegel als Figur erst im letzten Band der Buchreihe auf, während er in den Teilen *naif* und *till* zwar partiell als Namensgeber fungiert, in den Gedichten aber nur unterschwellig präsent ist.

75 Ebd., V. 1132–1138: »Auch kan ich selbst erachten wol/ Mein Eulenspiegel allen mol// Daß du nit thätst dein Gsäß dafür abnehmst/ Vnd schißst darein nach allem lust.«

76 Vgl. ebd., S. 11, V. 1f: »NVn hab ich guter Eulenspiegel/ Bekommen auch Poetisch flügel«. Zum Begriff des Poetischen bei Fischart, vgl. Müller: »Fischarts Gegenkanon«, S. 291.

77 Vgl. dazu Bettina Verheyen: *Till Eulenspiegel: Revolutionär, Aufklärer, Außenseiter. Zur Eulenspiegel-Rezeption in der DDR*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 2004. Die Lyrik Bert Papenfuß' findet hier keine Erwähnung.

78 Zum poetischen Mehrwert der Eulenspiegel-Geschichten, besonders der Fischarts, vgl. Michael Schilling: »Närrische Erzähler, närrische Leser. Der Narr als Geburtshelfer literarischer Autonomie?« In: Jean Schillinger (Hrsg.): *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Kolloquium in Nancy (13.–14. März 2008). Berlin [u. a.]: Peter Lang 2009, S. 47–62.

79 Endler gibt an, Papenfuß habe in seinen Lektüren auf die Fischart-Leseausgaben der Zwanziger Jahre zurückgegriffen – diese enthalten vor allem die *Geschichtklitterung*, den *Flöh Hatz* sowie das *Glückhaft Schiff von Zürich*. Der *Eulenspiegel reimenweis* war zuletzt 1893 in einer Gesamtausgabe der Werke Fischarts erschienen.

80 Vgl. dazu Papenfuß' ironischen Kommentar zum Klappentext, in: Bert Papenfuß-Gorek: *vorwärts im zorn & w. gedichte*. Berlin: Aufbau 1990, S. 99: »mary shelley, ich liebe nur dich / & vielleicht noch klappentexte / in höchsten höhen oberflächlich«.

Explizit wird Till genannt im Band *harm*, zunächst im Gedicht »Nachricht 19hundert Unferbindlich« (*harm*, S. 29),⁸¹ in dem er als Sprecher und Gedankengeber fungiert:

Wher Mher Wiegen Will Isst Weniger
In Dieser Ferkehrten Wellt Sagt Till
Doch Ich Hab Dir Andere Dinge Zu Sagen

Till erscheint hier in zwei auch von Fischart hervorgehobenen Kernfunktionen: Zum einen indem er, wie es der Klappentext noch für Papenfuß vorsah, als Wort-Umdreher und Gegen-den-Strich-Leser firmiert. Das Sprichwort »Weniger ist mehr« wendet er in seiner ganzen Paradoxie, und durch den Austausch der Homophone »Ist« und »Isst« rechnet er es einem neuen Gegenstandsbereich zu, führt es dabei aber auch *ad absurdum*. Sprachliche Konventionen werden hier durchbrochen – doch dies, sagt Papenfuß' Till, sei nur das Symptom einer »Ferkehrten Wellt«. Damit tritt er zum anderen in einer klar gesellschaftskritischen Position auf, so wie Fischart nicht müde wird von der »Schalckhaften Welt« zu sprechen, deren Bewohner:innen »man den Schalck nicht gnug entwerffen/fürreissen/ mahlen vnd beschreiben kan«.⁸² Schon bei Fischart erscheint Eulenspiegel als Mahner, etwa in einer deftigen Wucherkritik: Als neuer Äsop⁸³ erfindet er ein Gleichnis, um die »schälck« des Marktplatzes, Spekulanten und Kaufmänner, die »Wucher treiben/ bschiß vnd trug«,⁸⁴ sichtbar zu machen. Die Position Eulenspiegels als absoluter Außenseiter,⁸⁵ der sich als Beobachter mitten in der Gesellschaft befindet,⁸⁶ verhilft ihm zu überraschender Weisheit sowie zur Fähigkeit, der Gesellschaft den Spiegel vorzuhalten. Auch hier ist Till demnach, wie bei Papenfuß, eine dialektische Figur, die »Andere Dinge Zu Sagen« hat, und damit doch den Kern der Gesellschaft infrage stellt. Für Fischart liegt hierin die besondere Stärke und Machtstellung des Narren begründet.⁸⁷ Das Verfahren der Spiegelung ist dabei ein wesentlicher Aspekt des Machtfundaments, auf dem der Narr baut: Es ist Moment der Identifikation und Nichtidentifikation in Einem, verleiht dem närrischen Tun politische Brisanz und kleidet es gesellschaftlich mit Sinn aus. Franz Eybl hat der Spiegelliteratur der Frühen Neuzeit einen eigenen Beitrag gewidmet, geht dabei auch explizit auf die Narrenspiegel ein, untersucht das Phänomen aber eher aus Leser:innenperspektive, nicht so sehr von den Texten bzw. den Narrenfiguren her: »Sich zu bespiegeln, scheint eine Leitaufforderung der Epoche zwischen dem Mittelalter und der Aufklärung zu sein, zwischen der fraglosen Zugehörigkeit zur christlichen Welt und

81 Zu einer umfangreichen Interpretation des gesamten Gedichts, vgl. Peter Geist: »Bert Papenfuß-Gorek: Nachricht 19hundert Unferbindlich«. In: Ders. [u. a.] (Hrsg.): *Vom Umgang mit Lyrik der Moderne*. Berlin: Volk und Wissen 1992, S. 126–129.

82 Fischart: *Eulenspiegel reimweis*, S. 19.

83 Vgl. ebd., S. 306, V. 9928.

84 Ebd., S. 305, V. 9874.

85 Vgl. ebd., S. 267, V. 8480–8485.

86 Vgl. ebd., S. 112, V. 2908–2915.

87 Vgl. ebd., S. 393, V. 12990f: »Dann Eulenspiegel hat die macht/ Von alter zeit an sich bracht«.

der kritischen Untersuchung aller historisch verfestigten Wahrheitssysteme.«⁸⁸ Eybl thematisiert auch den Akt der Selbstkorrektur, den Spiegelliteratur anleiten soll – dadurch fordern Narrenfiguren aber eine andere Involviertheit ihres Gegenübers ein: Sie sind Reflexionsfiguren, die zugleich die Art der Reflexion ihres Publikums vorgeben. Besonders deutlich wird dies in Fischarts *Geschichtklitterung*, die sich selbst als Geschichte einer närrischen Erzählinstanz präsentiert, die die Leserschaft als eine »Gartengesellschaft [...] von der Spigeleulen«⁸⁹ anspricht: »So nun beides die alte und auch heutige welt, solche beyspilige spigelweiß und spigelweißliches beyspiel, und Comedische art der leut scham uund zucht [...] zuerwecken und auffzumuntern, gebillichet und nutzlich befunden.«⁹⁰ Der Chiasmus vollzieht hier den Akt der Spiegelung nach, und gibt zugleich die poetische Struktur des Textes vor, die immer wieder explizit wird, wenn der Erzähler seine Leser:innen als »mitnarren«⁹¹ karikiert. Dies hängt eng zusammen mit der Eulenspiegel-Figur, die das Spiegelhafte schon im Namen trägt. Auch im *Eulenspiegel reimenweis* wird Fischart nicht müde zu betonen, dass »ein Narr so viel Narren macht«;⁹² Till kann die Massen mobilisieren und ihnen den Spiegel vorhalten – er ist aber auch berühmt-berüchtigt genug, um sich in das kulturelle Gedächtnis einzubrennen.⁹³ Dem Narren kommt somit nicht nur eine die Gesellschaft reflektierende, sondern sie zugleich auch mitkonstituierende Funktion zu: Indem sich Rezipient:innen in ihm wiedererkennen, nehmen sie sich untereinander als Gemeinschaft der Narren überhaupt erst wahr – Ina Karg hat diesen Effekt als diskurslenkende bzw. -umstrukturierende Funktion des Narren beschrieben.⁹⁴ Für den Fischart'schen Eulenspiegel gilt dies in besonderer Weise,⁹⁵ das Phänomen lässt sich jedoch auch in Papenfuß' Band *till* verschiedentlich beobachten. Das Gedicht »Brueder Schwestern Liebe Menschen Ferehrte Anwesende« (*till*, S. 10) etwa erweist sich als Ansprache bzw. Schelmenrede – es spielt mit ebenjener Spiegelstruktur, die auch bei Fischart schon sprachlich angelegt ist:

88 Franz M. Eybl: »Narrenbuch und Totentanz. Frühneuzeitliche Lektüren der Selbstbespiegelung«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 39 (2014) H. 1, S. 204–225, hier S. 205.

89 Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 19.

90 Ebd., S. 8.

91 Ebd., S. 23.

92 Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 350, V. 1147.

93 Vgl. ebd., S. 121, V. 3238; oder auch S. 258, V. 8151–8153: »Der Menschen gedächtniß ist sein Grab/ / Welches dann nimmermehr verschwindt/ Sondern erbt sich von kindt zu kindt.« Den Moment des Kindisch-Naiven betont auch Papenfuß verschiedentlich, am prominentesten im Titel des ersten Bandes der Reihe, *naif*.

94 Vgl. Ina Karg: »Jedem Land sein Eulenspiegel. Zur kulturellen Dimension von Schelmen, Schalksfiguren und Bösewichtern«. In: *Eulenspiegel-Jahrbuch* 40 (2000), S. 11–38, hier S. 18.

95 Vgl. Müller: »Fischarts Gegenkanon«, S. 295: »Eulenspiegel gibt sich [bei Fischart] als Kulturheros einer neuen Zeit.«

Brueder Schwestern Liebe Menschen Fehrte Anwesende:

Um Uns Herum All Diese Bestrebungen . . .
 Unsere Umwelt Lauert Foller Zwanzigstem
 & Wir Mitten Drin . . . Jede Unserer Bewegungen
 Ist Ein Ulk Fuer Sich & Jede Unserer Bestrebungen
 Ist Ein Ulk Fuer Mich & Ueberall Ist Galgenland
 & Immer Wihder All Ueber Unter All
 Denn Nicht Jedes Geschwist Frommt Dem Galgenzwist
 Oder Ist Jeder Bruder Kein Galgenbruder
 & Du All Ueber Unter All Den S p i e l e n

Die Ansprache lässt sich als Aufforderung an eine Gemeinschaft lesen, sich von den »Bestrebungen« der Umwelt (gemeint sein könnten hier die sozialistischen Ideale der DDR) abzusetzen und doch mitten aus ihr herauskommend zu rebellieren. Wie im einleitenden Gedicht »wegwort« impliziert die Position »Unter All« eine Haltung des »Wihder«-Stands. Die Repressionserfahrung wird dabei Anlass zur Risikofreudigkeit: Die Aussicht auf den Galgen, den Papenfuß an anderer Stelle in einem Figurengedicht aus Buchstaben nachgebaut hat (*harm*, S. 61), lässt die Gemeinschaft zu Galgenbrüdern⁹⁶ werden. Die spiegelbildliche Identifikation der »Geschwist[er]« ist durch die parallele Satzstruktur und semantische Überkreuzstellung dargestellt – im Spiegel erkannt, als verbindendes Glied, wird der »Ulke«; das Narrentum. Die Gemeinschaft verhandelt sich im Spiel neu, das den geradlinigen Bestrebungen des Systems zuwiderläuft.

In diesem Sinne verblüfft kaum, dass Papenfuß' großes Eulenspiegelgedicht in der *arkdichtung*-Reihe »ich bitte ja um aufmerksamkeit till denn. eine freiformerzählung« (*harm*, S. 37–42) mit einem Spiegel-Bild, der Spiegelung des Ichs, eröffnet wird:

1 wenn mein koerper aus glas ist
 sproedets fon den haarspitzen herauf
 wie es das bild zersplittert
 /lass es nicht fallen
 /
 /
 /
 /

Im ersten der insgesamt zehn nummerierten Gedichtteile wird hypothetisch ein gläsernes Ich entworfen: transparent, starr, dem Bersten nah – und doch ist es nicht der eigene Körper, der hier zersplittert, sondern nur das Spiegelbild, das es nicht fallen zu lassen gilt. Wieder vollzieht das Gedicht den Weg nach unten, nicht stufenartig, sondern

⁹⁶ Hier ist auch ein Bezug zu den avantgardistischen *Galgenliedern* Christian Morgensterns möglich.



Abb. 2: Bert Papenfuß' Gestaltung einer Kassettenhülle, Beilage in: *schaden* (1986) H. 11.
© Mareile Papenfuß-Fellien

stark abschüssig, wodurch die Bewegung des Fallens imitiert wird. Zugleich scheint die Kombination aus Schrägstrichen eine Art Verbindungslinie zum nächsten Abschnitt des Zyklus darzustellen: Sie wird vom letzten Vers des Absatzes festgehalten, obgleich sie davon bedroht ist, fallengelassen zu werden. Als Figurengedicht könnte die Textgestalt auch eine Regenwolke nachbilden – so weckt die geneigte vertikale Linie Reminiszenzen an Apollinaires *il pleut*,⁹⁷ Papenfuß' Gedicht wäre dann eine Fortschreibung der dort versprochenen »nuages cabrés«, die eine neue Sensibilität für das Ungehörte (»des voix de femmes«) ermöglichen, und mit der Forderung enden, sich von bisherigen Banden zu befreien: »écoute tomber les liens qui te retiennent en haut et en bas«.

Für eine solche Interpretation des ersten Gedichtteils spricht auch die Fortsetzung im zweiten Abschnitt: »till kaut gummi auf seinen regenstiefeln / schwankt windsuechtiges unwetterspiel / anoraknalle auseinanderfetzen hartregen / auf der untersten wegstufe einer treppe« – der Narr wird hier zunächst als literarische Figur in neuem Erscheinungsbild dargestellt. Die Verbindung aus Regenstiefeln und Anorak greift die Regen-Visualisierung des voranstehenden Gedichtteils auf, birgt aber noch weitere Implikationen. Sie betont den kindlich-naiven Charakter der Figur, der auch an späteren Punkten des Gedichts immer wieder zum Tragen kommt. Der Regenmantel hat als Aus-Rüstung aber

97 Vgl. [Guillaume] Apollinaire: *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. [Paris:] Gallimard 1965, S. 203.

auch eine Schutzfunktion und stellt insofern eine Uniformierung dar. Till Eulenspiegels an Regenmäntel erinnernde Narrenkuttchen haben so auch Eingang in die Grafiken Papenfuß' aus den 1980er Jahren gefunden – etwa in die Gestaltung einer Kassettenhülle, die auch den Fischart'schen Begriff der *Geschichtklitterung* aufgreift.⁹⁸ Der Mantel ermöglicht dem Narren, jenes »windsuechtige[] unwetterspiel« mit den Konventionen der Gesellschaft zu treiben, und dabei, wenngleich beschmutzt, doch von Nässe selbst verschont zu bleiben. Die Nässe, so suggeriert der Text, hat ihren Ursprung selbst in der Rede des Narren: »till spricht sabber & ich red eben labber«. Schon Fischarts Narren hatten durch ihren Hang zur Besudelung jegliche gesellschaftlichen Konventionen verletzt – zu denken wäre an Tills »Nasenfluß«⁹⁹ in das Gericht einer Wirtin, oder an eine Episode, in der Till einen Pfaffen während des Schlafs mit »schiß und spey« versieht.¹⁰⁰ Auch in der *Geschichtklitterung* finden sich ähnliche Stellen, wenn etwa das Wasserlassen Gargantuas enorme Flutwellen erzeugt, die Hunderte Tote zur Folge haben.¹⁰¹

Der oben zitierte Vers rückt durch seine homoioteleutonische Anlage Ich und Till näher zueinander; in einer gemeinsamen Bewegung wird Till auch zum Vorbild für allerlei Schandtaten erkoren: »till schildert schillerungen streicht streiche/ich wiederhole sie« (*harm*, S. 38). Das Ich ist hier also ausgewiesener Trittbrettfahrer, der Narr das schillernde Vorbild:

till sagt wir sind streichhoelzer
er ist der juengste der arkdichter
der noch frei herumläuft
ich denk mir ein neues spiel aus
& bin dabei es ihm zu erklæren
als er mir entgegenhoeht
das kennt doch jedes kind

Als *arkdichter* wird Till in seinem metaphorischen Sprech zur entscheidenden Reflexions- (= Spiegel)figur der Papenfuß'schen Lyrik, die mit dem Untertitel »arkdichtung«¹⁰² vom Autor ausgewiesen ist. Die erklärte Jugend Tills deutet zum einen hin auf seine besondere Form der Naivität, dies meint ebenjenes Befreien von etwaigen Fesseln, wie es im zitierten Apollinaire-Gedicht anklingt. Die gesellschaftliche Unbedarftheit Tills macht aus ihm eine geeignete Reflexionsfigur, ermöglicht ihm aber auch oft ungeahnte Freiheiten sowie die Aussicht, gesellschaftlichen Konventionen durch angebliches Missverstehen zu entge-

98 Vgl. Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 22, 70 und 374.

99 Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 314, V. 10196.

100 Ebd., S. 341, V. 11151.

101 Vgl. Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 342.

102 »ark« steht hier für Arg(wohn), aber auch für Anarchie oder Arkadien, vgl. dazu Geist: »Papenfußens konkretere Beerbung«; Heribert Tommek: »»Ihr seid ein Volk von Sachsen.« Zu Bert Papenfuß' »Ark«-Dichtung vom Prenzlauer Berg«. In: Ders. u. Rainer Barbey (Hrsg.): *Literatur und Anarchie. Das Streben nach Herrschaftsfreiheit in der europäischen Literatur vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*. Heidelberg: Synchron 2012, S. 187–208.

hen.¹⁰³ Auf der anderen Seite steht Till als »juengster arkdichter« für eine neue Generation, Rebellentum und neue Spielregeln, die jedoch, gerade in Bezug auf die Lebenswelt des Ichs, von außen gesetzten, scharfen Begrenzungen unterliegen. So versucht das Ich, an Tills Streichtradition anzuknüpfen, indem es letztlich nur das »Kinderspiel« Tills nach alten Regeln wiederholt, und im System selbst verharret: Der gefundene Zündstoff entpuppt sich als »maerchenhaft ferlogene schwefelhölzer«, in Anlehnung an das Märchen Andersens ergo als Träumerei und Bau von Luftschlössern unter der sowjetischen Kontrolle: »wir fragen sibirische rinde/sicherheitszuender wie das neu klingt/aber alt wie morsches steinholz«. Dementsprechend ernüchtert endet der dritte Teil des Gedichts: »keiner gruntzte & dem wind/fluesterten alle das gleiche«.

In den Teilen fünf und sechs folgt eine Art gemeinsam durchlebte Neugeburt der Arkdichter, im Modus einer Schildkröten-Metaphorik als das Schlüpfen aus dem Ei am Strand. »geburtsentschalungen« nennt das Ich diesen Vorgang, der doch nur in einer neuen Begrenzung mündet, dem »fuenftausend jahre« alten Panzer aus Erzählungen und Tradition: »wir leben eigentlich mehr im/fruchtwasser als im weltmeer« – es soll also nur erfahren werden, was bereits zur Erfahrung aus- oder freigegeben ist, und so wächst der Wunsch danach, »unbedingt [zu] leben«, die Bande abzustreifen, wie es Tills Regemantel (die Narren-Uniform) und die Forderungen in Apollinaires Gedicht implizieren. Während »erwachsenes in mir erziehungsschmarotzt«, das Ich also mit »abziehbilder[n]« und »sportabzeichen« traktiert wird, begleitet Till es beim Erwachsenwerden, sorgt für (sprachliche) Interventionen im sonst so kohärenten, anerzogenen Weltbild: »seine worte kriegs hoer spiel/fallen plump in meinen ferstandt« (*harm*, S. 40).

Dieses Hineinfallen der Worte wird nun schriftbildlich nachvollzogen, durch eine Gedichtstruktur, in der die Gedanken des Ich durch einzelne Wortbrocken gestört werden und dadurch Verwirrung entsteht:

in dem augenblick da das waffengerassel	kopf
deiner sich widerstrebenden inneren maechte	welt
deinen ohren hoerbar wird	kekk
hast du die normgrenze der gesellschaft	kleb
schon ueberschritten	rukk
& wirst somit aus dem ferkehr gezogen	haft
[...] (<i>harm</i> , S. 41)	

Das Gedicht bildet hier einen Erkenntnisprozess ab, zu dem die einzelnen Wortfetzen Anstoß liefern – zugleich ist dies eine Grenzüberschreitung, eine Sanktionierung durch das System scheint unausweichlich. Doch die Auseinandersetzung mit dem Narren als

103 Vgl. *harm*, S. 71: »faules ferhoeren«. Ein Paradebeispiel für das produktive Missverstehen findet Fischart in der *Geschichtklitterung*, in der närrischen Figur des Mönches, der eine Bitte um Gnade als Aufruf zur Gewalt bewusst falsch versteht, vgl. Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 302: »Was Messericordi? Messer unnd korden sind genug hie, euch wie die Hünlein zuwürgen. Unnd gleich drauff gab er ihm den seggen, das er die Knie zum Maul zog.«

Reflexionsfigur, als Impulsgeber, kann auch dabei helfen, Sorgen vor einer möglichen Bestrafung abzustreifen, sich in einen spielerischen Zustand des Als-Ob zu begeben, mit dem das Gedicht kokettiert:

9 ich blinzle & sage die sonne scheint
 till sagt was ich nicht gesagt haette:

schoen

was soll man denn tun wenn man ferstanden wird
sich ferstellen stehenbleiben oder weitergehen

10 die zweisamkeit
 wird im kugelachtel
zur einsamkeit im guten wortsinn (*barm*, S. 42)

Am Ende des Gedichts steht die Vereinigung von Ich und Till, die Implementierung Tills in den eigenen Denkkosmos als »kugelachtel«. Dieser Akt entspringt einer allgemeinen Ratlosigkeit in der Frage, wie mit der Sorge vor Sanktionen des Systems, von dem sich das Ich wegbewegt, umzugehen sei. Till ist eben nicht nur Reflexionsfigur, sondern steht auch für die sich dem System und seinen Repressalien entziehende Strategie des Narren, in der risikvollen Abweichung das Ästhetische, Schöne und Erstrebenswerte zu sehen.¹⁰⁴

Mitnichten jedoch ist das Nürrische bei Papenfuß pure Leichtfüßigkeit – deutlich wird dies im Faust-Zyklus »gehen. ein film« (*till*, S. 39–52), in dem Till zwar nicht namentlich auftaucht, neben Faust und Mephisto allerdings eine dritte Figur erscheint, die große Affinitäten zu Eulenspiegel aufweist (*till*, S. 44):

beide gehen mit dem es keine waertzbewegen gibt
sie sind laks & er gibt sich unangebunden so
wie er ohne ersichtlichen grund beide erschießt
sein bart steht gegen den wind der sein haar weht
nach dem gelungenen ulk tollt er sich flugs dafon

Das klassische, »kanonische« (*till*, S. 46) Sujet, Faust und Mephisto auf dem Weg zu Gretchen, wird hier gestört durch eine nürrische Figur, die sich die Narrenfreiheit (»unangebunden«) herausnimmt, beide Protagonisten unvorhergesehen zu erschießen. Doch der effektvolle Schuss ist mehr Schein als Sein – der Narr verschwindet nach seinem Auftritt, und der Text lässt durchblicken, dass Faust und Mephisto unsterblich sind, also weiter

104 Vgl. Schilling: »Nürrische Erzähler, nürrische Leser«, S. 52, der die »Narrenfreiheit« auch als gestalterische Freiheit ästhetisch wendet; die Möglichkeit, sich neue literarische und sprachliche Räume zu erschließen. Zur Kopplung von Risiko und Narrheit in Fischarts *Geschichtklitterung*, vgl. Bulang: »Die andere Enzyklopädie«, S. 275.

ihres Weges gehen. Trotzdem bleibt die Begegnung mit der närrischen Figur nicht ohne Konsequenzen für beide Protagonisten: »ihr tod hat sie erst entfesselt als waeren sie tot« (*till*, S. 44) – der Narr schafft hier einen Möglichkeitsraum, der Faust und Mephisto aus ihren gesellschaftlichen Zwängen befreit. Dabei tragen auch die anderen Figuren des poetischen »Films« durchaus närrische Züge: Mephisto etwa »spielt die gesellschafterschei-nung / [...] hat das kluge spiel in den augen« (*till*, S. 43), kleidet sich in »aktentasche« und »harlekinade« – erfüllt also neben der illusorischen auch eine karnevaleske Funktion. Das ins Komische verzerrte Gesellschaftsspiel gerät hier bereits zur politischen Kampf-an-sage: »wenn er lacht lacht er echter noch [...] den kampf in die welt hinaus«. Auf dem Weg zu Gretchen begegnet beiden Figuren zusätzlich noch ein »grinsender mann / ferstaendlich sein aeusseres ferschwiegen seine ziele / sein unrasiertes gesicht unterstreicht die abge-tragene / regenkleidung« (*till*, S. 45), der sich weiter unten im Text als die Inkarnation der hinduistischen Gottheit Krishna entpuppt.¹⁰⁵

Für Bert Papenfuß' *arkdichtung*, in den Bänden *naif – till – harm*, ist Till eine wichtige Reflexions- bzw. Bezugsfigur, und – wie schon bei Fischart – ein Garant für »Diskursumbau«,¹⁰⁶ ein Umdenken oder die Lust am risikvollen Unterfangen. Die poetische Form erlaubt es dabei, keinen ganz konkreten Till Eulenspiegel zu konturieren, sondern verschiedene Versatzstücke aus der tradierten Figurenzeichnung zu importieren, zu variieren oder zu erweitern,¹⁰⁷ ohne sie in ein kohärentes Bild überführen zu müssen. Auch hierin ähnelt Papenfuß' »till« dem Eulenspiegel, der durch die Texte Fischarts geistert.¹⁰⁸

Die Disparatheit und Fragmentierbarkeit der Till-Figur ermöglicht es, sie an den unterschiedlichsten Stellen und in den unpassendsten Situationen auftreten zu lassen, wie abschließend ein kurzer Blick auf das Gedicht »her & jetzt am kreuzweg im flieder« (*harm*, S. 74f) zeigen soll: Zumindest der Beginn des Textes ist getragen von einem mystisch-dunklen Tonfall, der durch Anaphern,¹⁰⁹ Homoioteleuta¹¹⁰ und ein einigermaßen gleichmäßig changierendes Metrum zwischen Trochäus und Daktylus stärker sanghaften, nahezu klagenden Charakter annimmt. Geschildert wird ein mystischer »ort des lebens for ort des sterbens / im hort der menschlichen geschehen«, was durch den anthropologischen Duktus der Formulierung, verbunden mit dem Kreuzweg-Bezug

105 Vgl. ebd.: »ist jesu lang schon gestorben aber krishna lebet«.

106 Ina Karg: »Jedem Land sein Eulenspiegel«, hier S. 18.

107 Zum speziellen Verständnis von Intertextualität bei Fischart, vgl. Jan-Dirk Müller: »Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts *Ehzbuchbüchlein* und *Geschichtklitterung*«. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1994, S. 63–109, besonders S. 95.

108 Auch in der *Geschichtklitterung* bspw. findet Eulenspiegel immer wieder Erwähnung, etwa wenn Gargantua von seiner Amme liebevoll »mein kleiner Dille« genannt wird, oder der Erzähler selbst auf »des gereimten Eulenspiegels Vorred« verweist, Fischart: *Geschichtklitterung*, hier S. 189 u. ferner S. 24. Auch im *Eulenspiegel reimenweis* selbst endet die Eulenspiegelei nicht mit dem Tode Tills, vgl. Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 397, V. 13151ff.: »Ein Schalck ist todt / doch nicht die plag / / Dann kann er sich schon selbst nicht regen / / Thuns andre doch von seinet wegen.«

109 Vgl. *harm*, S. 74: »am ort [...] am ort«.

110 Vgl. ebd.: »am ort [...] im hort«, »dwarf [...] bedarf«.

des Titels, Assoziationen an das Motiv vom Lebensweg als Leidensweg weckt. Durch die Nennung von Fabelwesen (Zwergen und Kobolden) beinhaltet der Text auch mythische Elemente – an dieser Stelle taucht nun Till auf (*harm*, S. 74):

till lallt leise aus dem mittelalter
dies sei der ort traurigen seins
die dampfkraft soll erfunden sein
jedem herz soll walten herzmitleid
nur niemand weiss warum ers lalallt

Die Äußerungen Tills werden hier nicht aus räumlicher, sondern aus temporaler Distanz wahrgenommen; und als mitunter unsinnig, ungenau bis schwer verständlich charakterisiert, was im starken Gegensatz zum äußerst kunstvoll artikulierten, auf Assonanzen fußenden ersten Vers der Strophe steht, der die Gleichmäßigkeit und Artifizialität der ersten Strophe fortführt. Konträr zum sonst als schillernd und heiter modellierten Till ist auch die Rede vom »traurigen sein«, vom »herzmitleid« der Menschen. Die kurz darauf auftretenden »anarkeister« (anarchistischen Geister?) ergänzen dieses Stimmungsbild durch ein im »hain« vollzogenes düsteres Ritual, so »haben sie sich feraendert die strikker/am faden des schikksals«. Das Arkdichten, die Narretei, hat hier eine stark fatalistische Dimension mit religiös-mythischen Einsprengseln, die das Leidenskonzept, das Scheitern des Individuums »an heuchelei & hintergang« an die Oberfläche holt. Der Narr macht somit nicht nur die komischen Seiten einer Gesellschaft sichtbar, er verweist auch auf ihre unangenehmen Wahrheiten und erweist sich diesbezüglich als tragische Figur: »anarkdichter schreiben seit jahren/nur fon & ueber was sie ankotzt & Ueber eine gesellschaft/die sie forwiegend auskotzt.«¹¹¹

In diesem Sinne sind Papenfuß' Texte nicht als Scherzgedichte oder bloßer Klamauk zu verstehen, immer wieder schlagen sie auch einen ernsten, tragischen Tonfall an, beschreiten gar »muestikalische hemisfieren« (*naif*, S. 48): Neben »schminktischgedichte[n]« (*harm*, S. 3), die an barocke *Memento-Mori*-Motivik (*naif*, S. 51) erinnern, und Verweisen auf Meister Eckhart (*harm*, S. 17) existieren auch Gedichte, die sich ganz explizit mit Epiphanien oder Martyrien befassen.

Ein besonders frühes und augenfälliges Beispiel stellt die »Zuwendung zum Lauteren« (*naif*, S. 26) dar. In seiner überraschend konventionellen Groß- und Kleinschreibung, der blumigen Sprache und der durchgängig apostrophisch ausgerichteten Sprechsituation hebt sich der Text von den anderen Gedichten des Bandes deutlich ab: Angerufen wird zunächst eine allegorische Figur der Traurigkeit, später dann die göttliche Instanz

111 Zum Eulenspiegel als tragische, ausgeschlossene Figur, vgl. Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 142f, V. 4008–4013: »Der Eulenspiegel war bekandt/Auch schier in einem jeden Landt/Darumb war willkommen nit/Wo er hin kam/ gieng/ oder ritt//Dann man sich allzeit vor jm schewt// Daß er eim etwas thet zu leid«.

selbst. Durch die direkte Anrede, die Großschreibung des Pronomens »ER«¹¹² und eine feierliche bis altbackene Wortwahl¹¹³ erhält das Gedicht einen biblischen, psalmen-ähnlichen Anstrich. Ein flehender Gestus mit onomatopoetischen Einsprengseln,¹¹⁴ Elisionen¹¹⁵ und Epenthesen¹¹⁶ sowie sich über ganze Verse erstreckende Assonanzen¹¹⁷ unterstreichen den liedhaften Charakter. Dergestalt wird das Ich zum einen als Sänger eingeführt, der der profanen Welt, seiner individuellen Geschichte, komplett entrückt ist, um sich der »Allmächtigkeit« der göttlichen Instanz »willig [zu] fügen.« Zum anderen unterstreichen Tonfall, sprachliche Bildfelder und die melodramatische Eröffnung des Gesangs den Leidensweg des Ichs, der mehrfach thematisiert und sogleich als göttliche Prüfung eingeordnet wird.

Der zweite Teil des Gedichts offeriert zunächst ästhetische Fragen: Es geht hier um die Fähigkeit des Sprechers, für die »Herrlichkeit« der »schönen Sachen« empfänglich zu sein, wobei das ästhetische Empfinden des Sängers zur göttlichen Gabe stilisiert wird. An diese Eigenschaft koppelt sich aber auch die Verantwortung, zu urteilen und Recht zu sprechen, »zwischen/der Schnödigkeit des böswillig Schlechten/und dem nur zeitweiligens dem Frevel der Versuchung Verfallenen« zu trennen. Dass Urteilskraft und Sprachempfinden zusammengehen, zeigen die artifizell eingesetzten Alliterationen (Schnödig-Schlecht vs. Versuchung-Verfallend-Frevelhaft). Die göttliche Gabe des ästhetischen Empfindens ist somit auch die Befähigung zum Urteilsspruch; moralische Verpflichtung. Die von Feuilleton und Forschung betonte Kuhlmann-Affinität in der Lyrik Papenfuß' mag hierin anklingen: In seinen »Kühl-Psalmen« hatte Kuhlmann immer wieder betont, im göttlichen Auftrag zu dichten, aus einem hohen Leidensdruck heraus hohe Weisheit zu besitzen, zugleich aber auch mit der Befähigung gesegnet zu sein, Recht zu sprechen. Immer wieder geht es dabei um mystische Gottesbegegnungen (Epiphanien), die wortreich und im Stile der Psalter-Übersetzungen des 17. Jahrhunderts verfasst wurden.¹¹⁸ Papenfuß' Zyklus »erische und eriner«, in dem die »Zuwendung zum Lauteren« abgedruckt ist, beschäftigt sich mit Kuhlmann'schen Themen, etwa der Theodizeefrage (*naif*, S. 27), einem dichterischen Sendungsbewusstsein¹¹⁹ und der Geist-

112 Vgl. zur Entstehung der Großschreibung aus Ehrerbietung im 16./17. Jahrhundert: Wolfgang Men-trup: »Großschreibung aus Ehrerbietung«. In: Heinrich Löffler, Karl Pestalozzi u. Martin Stern (Hrsg.): *Standard und Dialekt. Studien zur gesprochenen und geschriebenen Gegenwartssprache. Festschrift für Heinz Rupp zum 60. Geburtstag*. Bern [u. a.]: Francke 1979, S. 13–54.

113 Vgl. *naif*, S. 26: »allwieder«

114 Vgl. ebd.: »Ach, Traurigkeit [...] Oh Herr«.

115 Vgl. ebd.: »Aug'«, »mußt'«, »hö'h'ren«.

116 Vgl. ebd.: »durchschwärmest«; »ächzet«.

117 Vgl. etwa die schrittweise Vokalöffnung e–ä–a, ebd.: »Mein Herz ächzet unter den unsäglichen Qualen«.

118 Dazu etwa Harald Haferland: »Heilsbedeutung und spekulative Alchemie. Böhme-Rezeption bei Quirinus Kuhlmann«. In: Wilhelm Kuhlmann u. Friedrich Vollhardt (Hrsg.): *Offenbarung und Episteme. Zur europäischen Wirkung Jakob Böhmes im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2012, S. 143–164, hier S. 145

119 Vgl. *naif*, S. 28: »vilsendigher«.

reise.¹²⁰ An anderer Stelle schreibt Papenfuß analog zu Kuhlmanns »Luft-Paläste[n]«¹²¹ und »Thraenschlösser[n]«¹²² vom »Luftschlosssyndicat« und von »tintenpaläste[n]« (*barm*, S. 31f).

Es ergibt sich auch eine interessante Dreierkonstellation zwischen Papenfuß, Kuhlmann und Fischart: Drei Autoren, die auf den ersten Blick unterschiedlicher kaum sein könnten, dann aber doch erstaunlich viele Affinitäten aufweisen – zu nennen wären hier neben dem Hang zum Sprachspiel, der Spiegelmetaphorik¹²³ und der Betonung von Naivität¹²⁴ auch die harsche Kritik am institutionalisierten Glauben (Kirche) bzw. am damit verbundenen politischen System.¹²⁵ Alle drei Schriftsteller arbeiten hermetisierend und verrätselnd, wie dies Ulla Fix für Papenfuß konstatiert hat.¹²⁶ Dabei bemühen sie häufig einerseits (pseudo-) etymologische Verfahren, andererseits eine komplexe alchemistische Symbolik, wie vor allem ein Blick auf Papenfuß' zweiten Gedichtkomplex zeigt, die in den frühen 1980er Jahren entstandene und erst 2008 bei Urs Engeler erschienene *Ation-Aganda*.¹²⁷

120 Vgl. ebd., S. 30f, die Gedichte »von der insel« und »eine rueckkreise«.

121 Quirinus Kuhlmann: *Himmlische Libes-küsse*. Jena: Mueller 1671, S. 29.

122 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 21, V. 142.

123 Zur Spiegelmetaphorik bei Kuhlmann, vgl. etwa Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2, S. 48, V. 10408ff: »Gantzunaussprechlich bleibt, was recht aus dir herstammet,/ Beflutte mich mit deiner flutt!/ Begütre mich mit deinem blutt!/ Ich bin dein Spiegelglas und deiner Sonn absonnen/ Imehr du in mir sihst, i grösser wird dein bronnen!« Bei Papenfuß bspw. *naif*, S. 5: »draufhin lange spiegel sitzen«. Bei Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 8: »solche beyspilige spiegelweiß nd spiegelweißliches beyspiel«.

124 Vgl. Kuhlmann, *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 271, V. 7817f: »Gott ist ein ganzteinfältig Geist,/ Und libt die Einfalt allermeist«; ebd., Bd. 2, S. 48, V. 10415f.: »Rechtkindlichst lallt mein mund, weil du dein Kind umarmest!/ Das Einfalt mir von dir geschenkt!«

125 Zu Kuhlmann als politischem Aktivist, vgl. Alan Menhennet: »Wir tunkn ein unseren Kil in die Ewikeit.« Quirinus Kuhlmann's Experience of Eternity«. In: *Forum for Modern Language Studies* 27 (1991) H. 2, S. 159–168, hier S. 161; Maximilian Bergengruen: »Elias Artista oder Das Überflüssigwerden des Wissens in Kuhlmanns Kühlpsalter«. In: Jill Bühler u. Antonia Eder (Hrsg.): *Das unnütze Wissen in der Literatur*. Freiburg: Rombach 2015, S. 63–84, hier S. 70. Zum Politikum Narrheit, vgl. überblicksartig Danielle Laforge: »Wechselbeziehungen zwischen Narrheit und Weisheit. Abgrenzung des Narrenbegriffs und epochale Bewertung«. In: Schillinger (Hrsg.): *Der Narr*, S. 307–327, hier S. 308.

126 Kuhlmann sieht etwa die ganze Welt als »Hauptraetzelraetzelraetzel«, Kuhlmann: *Kühlpsalter*, S. 94, V. 11670. Fischart beendet die *Geschichtklitterung* mit einem mehrseitigen Rätsel, vgl. Fischart: *Geschichtklitterung*, S. 422ff. Papenfuß klassifiziert ein Gedicht ganz explizit als »ein raetzel«, mit einer verschlüsselten Auflösung als letztem Vers (*barm*, S. 79), wendet aber auch ganz generell klassische Verrätselungsstrategien an, vgl. Ulla Fix: »Verrätseln, um doch verstanden zu werden. Indirektes Schreiben als Mittel politisch-widerständiger Lyrik«. In: Uta Degner u. Martina War-götter (Hrsg.): *Literarische Geheim- und Privatsprachen. Literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 159–178, hier S. 171.

127 Bert Papenfuß: *Ation-Aganda*. Gedichte 1983/1990. Basel u. Weil/Rhein: Urs Engeler 2008.

2.2.2 Wahnwitzige Mystik. Die *Ation-Aganda* (1983–1985)

Laut Klappentext der Engeler-Ausgabe versammelt Papenfuß' *Ation-Aganda* »fünf avant-barocke Gedichtzyklen aus den Jahren 1983–1990 [...]: Punk aus der DDR, Wortalchemie und Anarchie«. Derlei Behauptungen ordnen die Dichtung offensiv ein zwischen Früher Neuzeit und Avantgarde, wie dies bereits die Titel einiger Zyklen im Band, z. B. die »8, barocker Umtriebe entkleidete, Gedichte« (AA 6) explizieren. Der Ton sowie die inhaltliche Ausrichtung der Texte haben sich gegenüber den 1970er Jahren verändert und orientieren sich noch stärker an historischen Vorbildern.

Das Gedicht *lunarfluxflux* argumentiert in frühneuzeitlichem Gestus für die Hinwendung zu einem »anarchismusidyll« (AA 30). Dabei werden durch eine Verballhornung des spätmittelalterlichen Leitspruchs »ora et labora« schon zu Beginn des Gedichts Arbeiten und Frommheit als »stup-/ora«, als gesellschaftliche Erstarrung interpretiert, die es »mit amazonem antlitz« anzufechten gelte. Ins Feld geführt werden dabei entweder veraltete Begriffe wie »g'schaft«¹²⁸ oder frühneuzeitliche Schreibweisen, beispielsweise des Wortes »dunkeluuüst«, das auch an anderen Stellen der *Aganda* auftaucht (AA 88, 94). Gerahmt sind das Gedicht und alle Texte des Zyklus »aranyaka zum tanz ums dasein« (AA 27) von einer einführenden und begleitenden Wortliste, wie dies teilweise schon im Band *harm* der Fall war. Die neben dem Text aufgezählten Begriffe sind durch ihren Anlaut (hier »sch«, im Folgenden »st«) miteinander verbunden, was den Gedichten einen enzyklopädischen Charakter verleiht. Tobias Bulang hat eine ähnliche Strategie bei Fischart entdeckt, die er als Parodie auf Wissensordnungen liest,¹²⁹ vor allem auf »alchemistische Apologien der dunklen Rede«.¹³⁰ Nicht nur, dass Papenfuß ebenso wissenschaftliche Verfahren zu parodieren scheint, wenn er seinen Gedichten immer wieder Anmerkungen beigibt, hier etwa überschrieben als »Profanisierung einiger verzückter Wörter« (AA 46). In den *aranyaka*-Gedichten geht es immer wieder auch um Stoffe und alchemistische Substanzen wie Silber, Gold oder Perlmutter, es fallen Begriffe aus moderner Physik und Chemie, die aber jeweils einen mystischen Anstrich erhalten¹³¹ – in Ergänzung dazu werden die alchemistischen Verfahren der »verdünnungen der essenzen«, der Aufheizung oder des Konzentrierens (AA 32) erwähnt. Der Kernpunkt dieser alchemistischen Symbolik wird in der Kombination der Gedichte »lunarfluxflux« und »soleilschrecklicht« (AA 30f) erreicht, der Gegenüberstellung des Paares Sol und Luna, und den damit assoziierten politischen Strömungen Nazismus (Sonnenrad, Hakenkreuz und Konzentration, AA 31) und Anarchismus (»kohlschaft dunkeluuüst«, zerstöbernd, Chaos, AA 30).

128 Das Verb »schassen« wurde zwar erst im 18. Jahrhundert aus dem Französischen »chasser« entlehnt, gilt mittlerweile im Deutschen allerdings wieder als »veraltet«, vgl. Wolfgang Pfeifer: »schassen«. Art. in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Abgerufen am 7. September 2020 unter: <https://www.dwds.de/wb/schassen>.

129 Vgl. Bulang: »Die andere Enzyklopädie«, S. 265.

130 Bulang: »Alchemie im Werk Fischarts«, S. 192.

131 Vgl. AA 28: »anodenwärts«, »amplituden«; AA 29: »resonanzaltar«, »stauen sich énergien«; AA 30: »muscimolekülen«.

Neben Fischart, der gemeinsam mit seinem Schwager alchemistische Schriften herausgab, sich in seinem Werk aber auch immer wieder kritisch auf alchemistische Fragestellungen bezog,¹³² führt diese Gegenüberstellung auch den als Ketzer verurteilten Alchemisten¹³³ Quirinus Kuhlmann ins Feld. Kuhlmann arbeitet in seinem *Kühlpsalter* verschiedentlich mit Kontrastierungen aus dem Bereich der Alchemie, wenn er etwa sein die Welt abkühlendes »Kühlmannstum« dem feindlichen »Kohlmann« (bei Papenfuß: »kohlschaft«) entgegensetzt. Als Kohlmann verstand Quirinus Kuhlmann den katholischen Berater Karls II. von England, Edward Colman, der ihm zufolge die Apokalypse herbeiführen wollte, im Dienst der heißen Hölle stehend.¹³⁴

Welche schönere Harmoni ist wohl zu finden, als unsere beide widrige nahmen, Kohlmann und Kühlmann, nach beiden widrigen Werken? Wi herrlich bildet der nahme Kohlmann das Päbstische Werk ab, der aus seinem heiligen Steinfelsen feuereflammen auswürffet: Und der nahme Kühlmann das göttliche Werk, der mit seiner Kühlzeit di Römische Kohlzeit gänzlich kühlet in aller Welt?¹³⁵

Dieser Dualismus aus Hitze und Kälte situiert sich an der Grenze von Heilsgeschichte, politischer Polemik und alchemistischer Weltvorstellung, wie sie bei Kuhlmann auch in den verschiedenen Verwendungen alchemistischer und astrologischer Symbole auftaucht.¹³⁶ Der *Kühlpsalter* poetisiert hier hermetische Verfahren der spekulativen Alchemie und erennt sie zu einem Ordnungsprinzip seiner Dichtung, eben da er das Hermetische auch im Zugang zur göttlichen Allmacht zu erkennen glaubt: »Verhüll, behüll, durchhüll«¹³⁷ lauten für ihn drei göttliche Grundsätze – die Welt erscheint als Rätsel, zu dem nur die von allem Irdischen gereinigte Seele Zugang hat: »Si [die Seele] sihet ohne bild di bilder in der Schrifft, / Der zeiten volle füll ohn alle hüll recht klar. / Was den Propheten ist allein ein dunkel wort, / Das oeffnet sich auf ihrer Wart.«¹³⁸

Die Reinigung bzw. Läuterung der Seele auf dem Weg zur göttlichen Erleuchtung beschreibt Kuhlmann ebenfalls in alchemistischen Operationen:

132 Vgl. Tobias Bulang: »Epistemische Kontingenzen und ihre literarische Aktivierung. Fallstudie zur Nomenklatur der Pflanzen in Johann Fischarts *Geschichtsklitterung*«. In: Cornelia Herberichs u. Susanne Reichlin (Hrsg.): *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 365–389, hier S. 382.

133 Vgl. Dietze: *Quirinus Kuhlmann*, S. 347.

134 Bergengruen: »Elias Artista«, S. 76f.

135 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 200.

136 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 167ff, 222 und 285ff; Zu Hitze und Abkühlung als alchemistische Operationen bei Kuhlmann, vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: »Erlösung durch Philologie. Der poetische Messianismus Quirinus Kuhlmanns (1651–1689)«. In: Hans Feger (Hrsg.): *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996)*. Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 1997, S. 243–284, hier S. 283.

137 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2, V. 12648.

138 Ebd., V. 11473ff.

Reinläutre durch das schärfste feuer / Dir di vernunfft gantz ungeheuer / Rein unvernünfftig, bis si Gold, / Das alle Ader durchgerollt, / Durch siblen feur aufs neu durchleutert, / Bis sein quecksilber ausgeheiert / Durchsichtig gleich dem Paradis, / Das es der Weisenstein drauf his: / So mustdu di vernunfft durchsaltzen, / Und durch zehn zirkel sibelwaltzen.¹³⁹

Als zentrale alchemistische Elemente treten hier Gold und Quecksilber auf, Letzteres erscheint als klare, göttliche Essentia,¹⁴⁰ zu der auch Kuhlmann als Gottgesandter immer wieder punktuell Zugang hat: In diesem Sinne kommen Gedichtüberschriften wie »Über di plötzliche Erblickung der Grostinctur im Octob. 1680«¹⁴¹ zustande, die Heilsgeschichte und Gotteserscheinungen mit konkreten Erlebnissen aus Kuhlmanns Biografie verknüpfen.

Eine Form der Sprachalchemie, wie sie Papenfuß attestiert wurde,¹⁴² lässt sich also nicht nur für Fischart,¹⁴³ sondern auch für Kuhlmann¹⁴⁴ beobachten, wenngleich mit unterschiedlichen Motivierungen und Intensitätsgraden. Während bei Fischart die Alchemie als Handwerkskunst zwar poetisch fruchtbar gemacht, aber auch kritisch eingeordnet und satirisch gewendet wird, eignet sich Kuhlmann Muster der alchemistischen Naturphilosophie für sein persönliches Weltbild an. In Papenfuß' *Ation-Aganda* überschneiden sich diese Verfahren – im Kuhlmann'schen Duktus heißt es etwa »woher die erde sich denn dreht / (bleibt mein ARKANUM)« (AA 85), und das Ich möchte sich durch »wissenschaft« unendlich »verjüngern« (AA 92), was religiöse und alchemistische Motive miteinander kurzschließt. Doch auch das Verblendete, Schädlich-Religiöse der alchemistischen Weltsicht kommt zum Vorschein, wenn Papenfuß im Gedicht »quecksilberhochdruckdämmerung« (AA 35) »seinsdurstige schauerleute« durch einen »sprunge / in die gegenwart« zu überwinden versucht. So wird die alchemistische Weltsicht hier mit einer rückständigen Gesellschaft assoziiert, von der sich das Ich abgrenzen möchte. Das Gedicht »widerton dem niederritt der empörung« (AA 54) übt Kritik am auf Hermetismus bedachten, totalitären System, in dem ein als sagenhafter Alchemist vorgestellter »hermes trismegistos«¹⁴⁵ mit »sturmherrschab« (= Sturmherrschaft?) an der Seite

139 Ebd., Bd. 1, S. 282, V. 8175ff. Vgl. dazu auch Johann Nikolaus Schneider: »Kuhlmanns Kalkül. Kompositionsprinzipien, sprachtheoretischer Standort und Sprechpraxis in Quirinus Kuhlmanns *Kühlpsalter*«. In: *Daphnis* 27 (1998) H. 1, S. 93–140, hier S. 119.

140 Vgl. Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 137, V. 717: »Die Asche ward im goldfas zur Tinctur!«. Vgl. zum Begriff der Tinctur bei Kuhlmann auch Haferland: »Heilsbedeutung und spekulative Alchemie«, S. 156f.

141 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2, S. 15.

142 Vgl. den Klappentext der AA, sowie einordnend bei Erk Grimm: »Der Tod der Ostmoderne oder Die BRDigung des DDR-Untergrunds. Zur Lyrik Bert Papenfuß-Goreks«. In: *Zeitschrift für Germanistik* NFI (1991) H. 1, S. 9–20, hier S. 11.

143 Vgl. Bulang: »Alchemie im Werk Johann Fischarts«, S. 141.

144 Vgl. Haferland: »Heilsbedeutung und spekulative Alchemie«, S. 163.

145 Zum legendären Alchemisten dieses Namens, vgl. Florian Ebeling: *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus*. München: Beck 2005.

einer »hecate trioditis« als hörige »hündwindschlingin« regiert. Papenfuß erdet beide mythische Gestalten als »statthalter der staatshaushalte«, deren Schaumschlägerei es seitens der Widerständigen zu durchdringen gelte.

Während in den Gedichten der 1970er Jahre Till Eulenspiegel und die satirische Schreibweise Johann Fischarts einen großen Schwerpunkt bilden, ist Papenfuß' *Ation-Aganda* also vermehrt mit Blick auf Quirinus Kuhlmann zu lesen: Die Gedichte sind in ihrer Form traditioneller und regelmäßiger, bestehen oftmals aus etwa gleichlangen Strophen, weisen teilweise sogar eine einheitliche Metrik auf – thematisch verdichten sich mythisch-religiöse Motive, wie dies auch im »aufruhr zur liebe im mit- / telpunkt der erde 13.4.85« (AA 103) der Fall ist. Die Datierung und (ironische) Verortung des Gedichts erinnert an die Selbst-Dokumentierung Quirinus Kuhlmanns im *Kühlpsalter*, die immer auch Selbstinszenierung ist.¹⁴⁶ Doch Papenfuß schafft noch augenfälligere Reminiszenzen, etwa indem er die Verse des Gedichts selbst nach Repdigiten (>Schnapszahlen<) nummeriert; ein Verfahren, das Kuhlmann für seinen *Kühlpsalter* ebenfalls vorsah.¹⁴⁷ Die sich als Erlebnislyrik ausgebenden Psalmen werden so geordnet, ein Reflexions- bzw. Nachbearbeitungsmoment herausgestellt.

Ebendies ist auch im besagten »aufruhr zur liebe« (AA 103) der Fall – denn der Text kommt erst einmal als Beobachtung von subjektiven Eindrücken daher, ist aber von allgemeinen Sentenzen und reflektierenden Begriffen durchsetzt. Er beschreibt zunächst eine Szene im Stadtverkehr: »s-bahnen rauschen herein«, »neon beschattung trietzt«, »eine lässige taxifahrt/bis über'n ortsausgang«. Dies jedoch sind keineswegs nüchterne Eingebungen, sondern sie werden als Symptom einer als beengend empfundenen Umwelt qualifiziert: Besonders deutlich wird dies in Verballhornungen von Sprichwörtern wie »alles läuft an der schnur«, Assonanzen wie »sehnsucht nach ankunft«, in Neologismen wie »randvoller idealismüssen« sowie dem indirekten Zitat einer berühmt gewordenen Formulierung des Prenzlauer-Berg-Autors Stefan Döring: »fühlt er sich in grenzen wohl«. ¹⁴⁸ Das Kuhlmann-Moment des Gedichts besteht dabei in der Kombination von Erlebnislyrik und politischer Kritik, in der Abgrenzungsbewegung eines dichterischen »untergrund[s]« von der Gesellschaft, und vor allem in der religiösen Rahmung dieser Gegenüberstellung. Während sie die Gegenseite als institutionalisierte Religion mit »gälische[n] choräle[n],/>gemäß moderig mode« und krähenden »priester[n]« iden-

146 Vor diesem Hintergrund sind zahlreiche Markierungen vor oder nach den Psalmen zu verstehen, wie etwa: »Wer weisheit hat, merke drauf! Hir ist der Schlüssel der neuen Welt. Hallelujah. Amsterdam, im hause Israel, am 30 Prophetischen October, den 30 October 1685« – Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2, S. 274. Vgl. Haferland: »Heilsbedeutung und spekulative Alchemie«, S. 151: »Insbesondere Zahlen und Daten, Buchstaben, Namen – von Städten und historischen Personen insbesondere – und Farben dienen Kuhlmann zum Gerüst seines Beziehungsreichs, aber auch etwa die Himmelsrichtungen und die ihnen entsprechenden vier Kontinente sowie unterschiedliche biblische Anhaltspunkte, öfter auch aus der *Johannesoffenbarung*.«

147 Vgl. Schneider: »Kuhlmanns Kalkül«, S. 110.

148 Vgl. Stefan Döring: »ich fühle mich in grenzen wohl«. In: Ders.: *beutmorgestern. gedichte*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989, S. 15. Zur Grenzmetapher im Prenzlauer Berg vgl. die umfassende Studie von Karen Leeder: *Breaking Boundaries*.

tifizieren, als »verschworene sekte[]« »unter real existierender gleichschaltung«, versuchen sich die Unterdrückten mit »politischem anarchismus« ekstatisch an »formaler grenzenlosigkeit/der wunsch <uferloses meer>«. Auch Kuhlmann hat der ihn kritisch beäugenden Institution, der etablierten Kirche (und vor allem dem Papsttum), in seinem *Kühlpsalter* »Sektieren«¹⁴⁹ vorgeworfen. Der päpstlichen »Schandhuhr« Rom,¹⁵⁰ den satanischen »Predigtstühle[n] mit Geschaetze«,¹⁵¹ setzt er sein Kühlmannstum mit der »Quirinusstadt«¹⁵² Paris entgegen:

Über des vermaledeiten Romes untergang in dem Frantzösischen Rom gegen Oranien über, Avignon, wo sibem Päbste nacheinander bei 74 Jahren, von 1305. bis 1378. auf dem sibenköpfigten Thire sassen: und wo ihm auch zum Vorspile der Saulseigenweissagung, di Kühlpropheten, Kühlweisen, Kühlschriftgelährten, und alle seine Handschriefften mit dem Frantzen und Pabstessigel zu seiner Freiheit durchs gantze Pabstgebite, in rechtschaffener blindheit aus Gottestribe versigelt worden: zum gedächtnis den 18. Apr. 1678. gesungen.¹⁵³

Das selbstgewählte »Ketzerthum« an der katholischen Kirche, das sich bei Kuhlmann auf »Christusruhm« und »glaubensblum« reimt,¹⁵⁴ reiht sich ein in ein genuin politisches Selbstverständnis: Kuhlmann möchte mit dem *Kühlpsalter* die katholischen Mächte, vor allem Karl II.¹⁵⁵ und Ludwig XIV.,¹⁵⁶ in die Knie zwingen – in dieser Weise endet sein letzter Psalm auch klar mit einer hehren politischen Forderung: »Auf, Kaiser, Könige! Gebt her Kron, hutt und Zepter!«¹⁵⁷

Auch bei Papenfuß muss ein mit mythisch-religiösen Elementen durchsetzter Tonfall keineswegs politische Entschärfung bedeuten. Deutlich wird dies vor allem im *sühne-sünde-würde-tantra*, das in der *Ation-Aganda* nicht von ungefähr mit Illustrationen Ronald Lippoks erscheint: Lippok und Papenfuß waren beide Mitglieder der Punkband »Rosa Extra«, absolvierten 1982/83 zusammen den Wehrdienst bei der NVA; und haben immer wieder an Projekten mit starkem Kuhlmann-Bezug gearbeitet, zuletzt etwa an einem Altar für den »Dichterpropheten«, den Lippok gestaltete und Papenfuß mit Worten versah.¹⁵⁸ Es liegt also nahe, auch im *sühne-sünde-würde-tantra* Frühneuzeit-Affinitäten zu suchen; tatsächlich finden sich unter den Illustrationen Darstellungen von

149 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 91.

150 Ebd., Bd. 2, V. 12969.

151 Ebd., Bd. 1, V. 535.

152 Ebd., Bd. 1, V. 5567.

153 Ebd., Bd. 1, S. 67.

154 Ebd., V. 1624–1630.

155 Ebd., Bd. 2, V. 10845.

156 Ebd., V. 16283f.

157 Ebd., V. 20018.

158 Eine Reproduktion des Altars findet sich als Posterbeilage in: *Zonic. Kulturelle Randstandsblicke und Involvierungs Momente* (2008) H. 14–17.

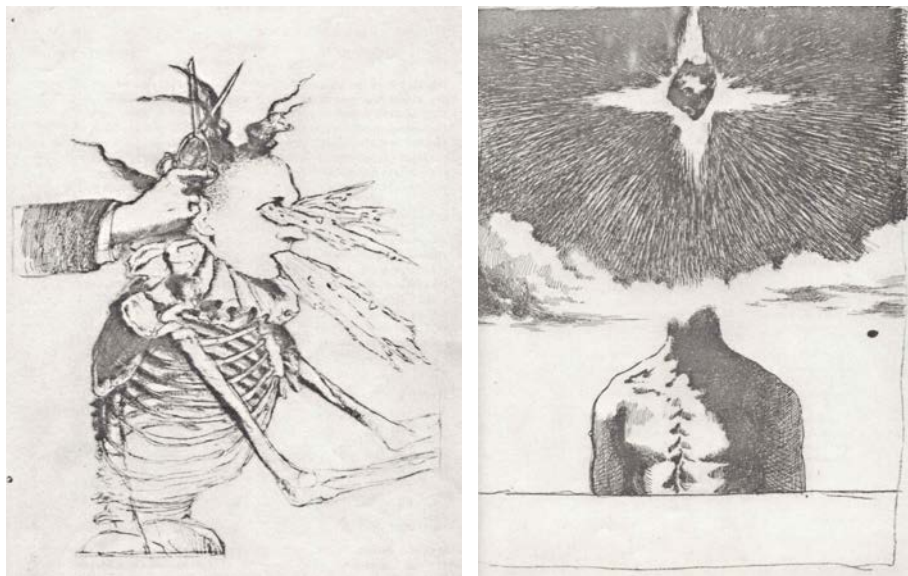


Abb. 3 und 4: Zeichnungen von Ronald Lippok. In: Bert Papenfuß: *Ation-Aganda*. Gedichte 1983/1990. Basel u. Weil/Rhein: Urs Engeler 2008, S. 123 und 133. © Ronald Lippok

kotzenden Narren (AA 123), aber auch zahlreiche Anklänge an Heiligenikonografie, beispielsweise ein Marienbild (AA 125), ein enthaupteter Männerkörper, dessen Kopf mit einem Heiligenschein umsäumt gen Himmel schwebt (AA 133), ein Prophet, der einer unbestimmten Zahl (teilweise gehörnter) Jünger eine Predigt hält (AA 147), oder die Umarmung eines jungen Mannes, der mit einer Uhr am/als Kopf die Vergänglichkeit symbolisiert, durch eine Gottvater-Figur (AA 156).

Der Begriff »tantra« rekurriert zunächst auf die hinduistische Philosophie, was einmal mehr zeigt, wie Papenfuß in seinen Texten verschiedene Mythologien bzw. Traditionen kombiniert und überlagert¹⁵⁹ – darüber hinaus jedoch kann »tantrum« auch auf den englischen Begriff für Wutanfall oder Koller hindeuten und damit wiederum ein politisches Statement implizieren: Papenfuß' Anspruch ist die Rebellion, dafür nimmt er schon im Motto eine Art Gegenspieler-Funktion ein.

Hier, im Motto des Zyklus, wird ein Heidegger, also dem klassischen Philosophiekanon, zugeschriebenes, vertracktes Zitat: »Der Seinsgrund alles Seienden ist das Seyn« im Modus stiller Post abgeändert in ein Selbstzitat: »Der Seinsgrund aller Sünde ist meyn«, was dann wiederum noch einmal eine anonym bleibende Stimme torpediert:

159 Kuhlmann ist für ähnliche Aneignungsmodi bekannt, vgl. Kuhlmann: *Kühlpssalter*, Bd. 2, V. 16649ff: »Was gutt im Waldus war, im Wiclef, Hussen, Zwingel,/Luther, Calvin, Comen, Rothe,/Dis ste geläutert aus zum nutzen aller Völker/ Als eine Jesusfrucht, dem Papstthum stets zur scham!«; dazu Dietze: *Quirinus Kuhlmann*, S. 56 u. 201.



Abb. 5: Zeichnung von Ronald Lippok. In: Bert Papenfuß: *Ation-Aganda*. Gedichte 1983/1990. Basel u. Weil/Rhein: Urs Engeler 2008, S. 147. © Ronald Lippok

»der sumpf aller sünde ist schön« (AA 119). Gleichwie im Zyklus »ich bitte ja um Aufmerksamkeit till denn« (*barm*, S. 37) der Regelbruch als das Ästhetische markiert wurde, ist hier das Sündhafte nun das eigentlich Schöne.

Das *sühne-sünde-würde-tantra* beginnt mit einer Negation: »man kann nie wissen« (AA 120) nennt Papenfuß das erste Gedicht, hier klingen Kuhlmanns Zweifel am Wissen und dessen Vermittelbarkeit¹⁶⁰ an. Der Text präsentiert ein unsicheres Ich, das einerseits durch eine »heilige inquisition« verfolgt wird und damit vom System abfällt: »ich bin mir nicht staats sicher« – impliziert ist hier auch eine Ablehnung der Stasi. Andererseits aber zweifelt das Subjekt an sich selbst: »ich steck mit beiden beinen / im dualismus« – Reminiszenzen lassen sich hier an René Descartes finden, dessen Zeichnungen offenbar einer der beigegebenen Illustrationen Ronald Lippoks zum Vorbild dienten (AA 153). Auch die Kuhlmann-Anleihen sind unverkennbar, vor allem in einer, wie das Gedicht selbst interpretiert, »abkanzelen [...] terzine / (ungereimt, wie es scheint)«:

süchtig nach dem land
 wo eiter & honig fließen
 gebehre ich dein verlangen (AA 120)

Die Strophe ist keine echte Terzine, hebt sich allerdings durch ihre Treppenstruktur von den anderen Strophen des Gedichts deutlich ab. Ihr liegt ein mystisches Textsubjekt zu-

¹⁶⁰ Vgl. Bergengruen: »Elias Artista«, S. 67.

grunde, das als Stimme einer höheren Instanz agiert – doch anders als die traditionellen Darstellungen enthält diese Gebärde einen sündhaften, verderbten Anstrich: Das Ich ist »süchtig«, im in Aussicht gestellten Paradies fließen »eiter & honig« – als aus einer Entzündungsreaktion gebildeter Körpersaft ist Eiter einerseits Symptom einer Infektion, zugleich aber auch Zeichen für die Selbstheilung des Körpers, die das Ich anscheinend ersehnt. Diese Sehnsucht wird im letzten Vers als wollüstig, als »verlangen« klassifiziert – hatte doch das Gedicht zuvor bereits eine sexuelle Komponente, wenn das Ich sich im Stile eines Troubadours als »so'n bardo-typ/&'n eingefleischter hetero dazu«, die angebetete Gottheit später als »seis'-mogräfin der see'n« bezeichnet. Die göttliche Instanz ist hier ergo ein Messinstrument, das auf Wellen und Erschütterungen nicht der Erde reagiert, sondern des Wassers bzw. »der see«, was erneut die erotische Beschaffenheit der Beziehung betont. Andererseits könnte die Ellision »see'n« auch auf »seelen« verweisen, was dem Gedicht wiederum einen spirituellen Einschlag verleiht. Es macht sich die Tradition der Tantra-Lehren zu eigen, die Sinnlichkeit und Spiritualität als Einheit betrachten, und häufig eine weibliche Gottheit ins Zentrum der Verehrung stellen. Allerdings muss dies nicht im Widerspruch zu einer möglichen Kuhlmann-Rezeption Papenfuß' stehen: Quirinus Kuhlmann hat selbst immer wieder seine Beziehung zum dreieinigen Gott als »dreieinige[] Lib«¹⁶¹ beschrieben, seine Verehrung als »Lichtwunderlibesspil«.¹⁶² Gemeint ist hier selbstverständlich die Agape, als Liebe Gottes bzw. Gottesliebe immer wieder, vor allem in den *Himmlichen Libes-Küssen*, erhält diese Liebe, ganz im Duktus mittelalterlicher Mystik, aber auch erotische Komponenten: Inspiriert durch das Hohelied Salomos sieht Kuhlmann sich dergestalt selbst als Braut Gottes¹⁶³ – und im *Kühlpsalter* taucht diese rhetorisch ausagierte Konstellation prominent auf:

Mein Breutigam! Ach bleib für mich doch stehn!
 Gib, ädler, gib mir deine feuerschalen!
 Las doch in mich dein flammbegehren gehn!
 Entglüh in mir, das dich mein Licht könn mahlen!¹⁶⁴

Auch im umgekehrten Geschlechterverständnis wird eine erotische Liebe ausagiert, beispielsweise in der Sophienverehrung Kuhlmanns: »JehovaJesus! Komm, vermähle/Sophien mir, di ich erwähle!«¹⁶⁵ Solche Passagen der Liebestrunkenheit¹⁶⁶ sind es, die Papenfuß später dazu veranlasst haben, in Kuhlmann einen »Schwerenöter, Frauenschwarm und religiöse[n] Schwärmer«¹⁶⁷ zu sehen – analog zu Details aus seiner Biografie, die etwa Dietze schildert: So habe Kuhlmann als Teil seines göttlichen Auftrags die

161 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2, V. 12023.

162 Ebd., V. 11848.

163 Kuhlmann: *Himmliche Libes-küsse*, S. 23 u. 28.

164 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 139, V. 3923–3926.

165 Ebd., S. 269, V. 7773f. Vgl. auch Papenfuß: *SoJa*, S. 49: »sophie die rebellenelfe/geht wakker schwanger«.

166 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 101, V. 2722f.

167 Papenfuß: »AUFRUF«.

(sexuellen) Beziehungen zu einigen alleinstehenden Frauen angesehen, auch ohne diese zu ehelichen.¹⁶⁸ Papenfuß zitiert in diesem Sinne auch den *Kühlpalster*: »Wenn sich der perverse Schlimmfinger Kuhlmann mal wieder über ein Groupie hermachte, fiel ihm nichts politisch korrekteres ein als: ›Entkleide sie von ihrem Christenkleid! / Dein WEISBLAU sei ihr größtes hertzeleid!‹«¹⁶⁹

Die Perversion, die ausgestellte erotische Komponente, stellt Papenfuß nicht nur bei Kuhlmann fest, sondern auch an seinem eigenen schreibenden Subjekt, wie im Gedicht »mein credit« (A 138):

gesunder menschenverstand taugt nichts;
 »außen – nettonett, innen – bruttobrutal«
 strotzen meine gedichte vor votzen, wimmeln
 von pimmeln, schwänzen & gespensten – kopf-
 tripper!

Wie im Eröffnungstext des Tantras, »man kann nie wissen«, findet sich auch hier eine Kritik an der Unzulänglichkeit des menschlichen Verstandes, die ebenfalls bei Kuhlmann anzutreffen ist. Der zweite hier zitierte Vers indes greift durch seine dualistische Struktur noch einmal den Begriff des Schönen auf, der zuvor im Gedicht angedeutet wurde: »schönheit; wenn innen & außen zusammenfallen«. Jede Glaubensbeziehung (denn darauf zielt der Titel des Gedichts, »mein credit« – etymologisch verknüpft mit lat. *credere* = glauben – ab) hat somit eine äußere und innere Komponente, eine sinnliche und spirituelle – beide steigern sich ins Ekstatische, was der orgiastische Einschlag der Passage verdeutlicht. Der Titel des Gedichts verweist zudem auf eine Schuld, eine finanzielle Abhängigkeit des Dichters, in die sich auch Kuhlmann immer wieder begab.¹⁷⁰ Papenfuß schustert daraus die Selbstbezeichnung des Textsubjekts als »egoist aus leidenschaft«, die weiblichen Gönner, die später als »meine kaiserinnen« ausgewiesen werden,¹⁷¹ spricht es in Anlehnung daran in einer ähnlich paradoxalen Wendung als »ihr altruisten / aus neid-sucht« an. Der Brotverdienst, das Schreiben, wird zur »legitimation / für's über meine-verhältnisse-leben-&-lieben«, und auch die alchemistische Komponente erhält eine Aktualisierung: »quecksilber / mein diktator«. In diesem Sinne adaptiert das Ich alchemistische Prozesse, die traditionell mit erotischen Vorgängen in Verbindung stehen können.¹⁷²

Das *sühne-sünde-würde-tantra* ist durchsetzt von derlei Frühneuzeit- und besonders Kuhlmann-Affinitäten: Alchemistische Metaphern in Heiß-Kühl-Manier gibt es zuhauf, so im Gedicht »vögelgezwtischer« (AA 124); auch die bei Kuhlmann existente Zahlen-

168 Zu Kuhlmanns vermeintlicher Polygamie, vgl. Dietze: *Quirinus Kuhlmann*, S. 235.

169 Papenfuß: »AUFRUF«.

170 Vgl. etwa Dietze: *Quirinus Kuhlmann*, S. 231.

171 Kuhlmann hat die Schar seiner treuesten Jünger:innen immer wieder publik gemacht, darunter überwiegend Frauen, vgl. ebd., S. 222.

172 Vgl. Thomas Hofmeier u. Rudolf Gamper: *Alchemische Vereinigung. Das ›Rosarium Philosophorum‹ und sein Besitzer Bartlome Schobinger*. Zürich: Chronos 2014, S. 100–102.

magie und -symbolik, die zentrale Huldigung der Drei- bzw. Siebenzahl,¹⁷³ findet sich bei Papenfuß wieder, etwa in »s+t+e+r+n+h+a+g+e+l!« »siben sterne in den augen/ schwelgen wir in schweren mythen« (AA 130). Der Titel kann als Bezugnahme auf Kuhlmanns Sternenmetaphorik gedeutet¹⁷⁴ und durch die additive Schreibweise ebenfalls als Anspielung auf jene kombinatorische Dichtung gemünzt werden, mit der sich Kuhlmann auseinandersetzt.¹⁷⁵ Sein lullistischer Grundsatz »Verstehest du di Zahlen/ (nemlich ihr innerliches Wesen) so verstehest du alles«,¹⁷⁶ das überbordernde Buchstaben- und Zahlenspiel, macht Papenfuß' parodierende Gedichte wie »totem« (AA 150) verständlicher:

totem

opferwillens schmeiß ich
dreizehn kronenverschlüsse
in den mülleimer, ihr fetten
möven, draußen auf den halden
ich rufe euch an 1-1-0
hättet ihr auch nur sinn
so wüßtet ihr bescheid, bla-
miert mich nicht, schmutzfinke
schminkfinken

Ironisch bezeichnet das Ich hier den Akt der Müll-Entsorgung als Opfergabe, die Gottheiten in Gestalt von »fetten/ möven« werden vermittels einer Zahlenkombination angerufen, die zugleich die Polizei, den Überwachungsstaat, ins Spiel bringt. Doch die Opfergeste erweist sich als Veriteufelung (Dreizehn als das Dutzend des Teufels), das auf den Plan gerufene, totalitäre System kann dem Subjekt kein Sinnangebot unterbreiten, die »fetten möven« entpuppen sich als verstellte »schminkfinken«, die es seitens des Ichs, dem »schmutzfinke«, zu beschmutzen gelte.

Das Opfern als religiöse Praxis findet sich auch im Gedicht »revolver« (AA 140), in dem der eigene Körper zunächst als Tempel dargestellt wird, dann, skatologisch gewendet, als Schusswaffe:¹⁷⁷ »jeder furz höhlt mich aus/ dem herzen dargebracht/ menschenopfer zu beklagen«. Das Ich tritt wieder als Narr à la Till Eulenspiegel auf, der religiöse Praktiken

173 Besonders in: Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2., S. 237ff.

174 Ebd., Bd. 2, S. 2099, V. 18544ff.: »Den stern, der hell und schön im finstern lande scheint,/ Vil tausendmahl vilmehr, als i noch schin ein stern!«

175 Vgl. Florian Cramer: »Poetische Weisheitskunst. Quirinus Kuhlmanns *XLI. Libes-Kuß*«. In: Renate Lachmann u. Stefan Rieger (Hrsg.): *Text und Wissen. Technologische und anthropologische Aspekte*. Tübingen: Narr 2003, S. 213–226, hier S. 226; Schmidt-Biggemann: »Erlösung durch Philologie«, S. 245.

176 Kuhlmann: *Himmliche Libes-küsse*, S. 59.

177 Vgl. auch die Tempeldarstellung von Lippok (AA 143) sowie Kuhlmanns Opferrhetorik, etwa Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 61, V. 1175f.

adaptiert und satirisch überspitzt bzw. mit Obszönitäten überlagert.¹⁷⁸ Überhaupt sind das Furzen, Urinieren oder Erbrechen zentrale Motive im *sühne-sünde-würde-tantra*, die auch in den Illustrationen Lippoks immer wieder zum Tragen kommen. »revolver« kann dergestalt als Parodie auf Kuhlmanns Rhetorik der Selbstaufopferung gelesen werden – den selbstzerstörerischen Gedanken, der in seinen Martyriums-Gesängen etwa in den bereits angesprochenen *Zer*-Komposita begegnet, bündelt Papenfuß im Zerstörerischen der Revolverkugel: »zerrkrampft ein praller ball/vollgesogen der sonne schwamm« (AA 140). Sprachliche Affinitäten finden sich auch in der poetisch produktiven Akronymbildung¹⁷⁹ (AA 128), der Großschreibung zweier Anfangsbuchstaben eines Worts, wie sie bei Kuhlmann üblich ist (AA 136), oder der Betonung der Dreizahl (AA 134). Begriffsfelder bieten unter anderem das paradiesische Moment und der alchemistische Aspekt der Temperatur bzw. des (Ab-)Kühlens: teilweise auch direkt sich überlagernd, wie in der Formulierung »paradiert untertemperiert«. Im Paradies liegt das zentrale Verbindungsmoment zwischen Ich und Gottheit: »dein paradies erkünstelt/meins liegt auf der hand« (AA 144) – wie bei Kuhlmann treffen hier Kunstfertigkeit, Hermetismus und Offenbarung aufeinander und bereiten motivisch ein Gedicht vor, dessen Titel Kuhlmanns *Kühlpsalter* hätte entsprungen sein können. Der kurze Text »ich bin das paradies« (AA 146) besteht aus einem einzigen Vers, der apostrophisch eine mystische Vereinigung impliziert: »na gott, komm ruhig ruin«, sowie einem eingeklammerten Vorlauf, in dem Sentenzen (»wer's aufklaubt wird selig«) mit religiös-mythologischen Motiven wie dem Kreisschluss, der Hinrichtung (»zum eisen geschafft«) und der alchemistischen Neugeburt in Flammen aufgegriffen und variiert werden.

Um eine Hinrichtung, einen Tod an »herzstarre« oder am »gescheiterte[n] haufe«, geht es auch im Text »verausgaben & einverleiben« (AA 152). Der wiederum in sieben (Papenfuß'sche) Terzinen eingeteilte Text wendet sich an ein Du, zu dem vom Ich aus eine intensive Beziehung besteht: »bist du gewillt, so gewinn/ich verausgabe, was du willst«. Auch dieses Gedicht entwirft somit ein mystisches Setting der Ein-Gebung und Ekstase; das Ideal, Instrument bzw. Resonanzkörper einer höheren Macht zu sein. Doch die Beziehung hat für das Ich zerstörerische Konsequenzen. Zunächst sieht es sich, fallengelassen, »zerschellen dem bodenstand«, dann wieder erscheint es als »fleischpfand im blutbad«, als Person, die für die Grausamkeiten der Welt einsteht, als Medium oder Messias nach dem Bilde der Gottheit: »du liebst deinen widerschein/in eines anderen herzens spiegel«. Ein »schräg anpolitisiert«-Sein, wie es dem »gescheiterte[n] haufe« anschließend attestiert wird, ließe sich auch für Kuhlmanns Lyrik konstatieren, deren politische Brisanz eben im Verbrennen des Autors auf dem Scheiterhaufen besonders zum Vorschein kam:¹⁸⁰ Und so ist auch das Textsubjekt bei Papenfuß »kühlköpfig«, was wiederum Kuhlmanns Hang zur Wortneubildung mit der Partikel »kühl« durchscheinen

178 Vgl. etwa Fischart: *Eulenspiegel reimenweis*, S. 142–146.

179 Vgl. Schmidt-Biggemann: »Erlösung durch Philologie«, S. 278f.

180 Vgl. Peter Zudeick: »Narr, Ketzer und Rebell. *Quirinus Kuhlmann*«. In: Jörg-Dieter Kogel (Hrsg.): *Schriftsteller vor Gericht. Verfolgte Literatur in vier Jahrhunderten*. Zwanzig Essays. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 9–25, hier S. 22. Eine interessante Kontinuität des entsprechenden

lässt.¹⁸¹ Diese Neologismen zeigen, dass es nicht Papenfuß' Anliegen ist, »hinzunehmen, was sich so gibt / verausgaben, einverleiben zulassen« (AA 152), sondern dass gerade die daraus resultierende Grenzverletzung, das »regeln sprengen [der eigenen] zügellosigkeit« einen aktiven, widerständigen Akt darstellt, den Kuhlmann auch immer wieder als solchen qualifiziert.¹⁸² Im Zentrum dieses Widerstands steht das Streben nach Abgrenzung zum Anderen, die künstlerische Selbstinszenierung und -verortung, die nun bei Papenfuß noch mit Blick auf die Bände *SoJa* und *Vorwärts im Zorn* betrachtet werden soll.

2.2.3 Selbstverortung. *SoJa* und *Vorwärts im Zorn* &sw.

Der 1990 erschienene Band *SoJa* enthält Gedichte aus den früheren 1980er Jahren,¹⁸³ lässt sich in seiner Entstehungszeit also zwischen den Texten aus *naif – till – harm* und der *Ation-Agenda* verorten. Auch ästhetisch und motivisch nehmen die Gedichte aus *SoJa* eine Zwischenstellung ein: Ist *naif – till – harm* eher als Auseinandersetzung mit frühneuzeitlichem Narrentum mit Blick auf Johann Fischart zu lesen, die *Ation-Agenda* hingegen vorwiegend durch eine intensive Kuhlmann-Rezeption geprägt, sind in *SoJa* Elemente beider Stränge vorhanden. Und doch scheren diese Gedichte aus den frühen 1980er Jahren noch einmal auf eine andere Art und Weise aus: Auf der Wortebene begegnet etwa bereits die barocke, doppelte Großschreibung am Wortanfang,¹⁸⁴ wie sie Kuhlmann praktiziert; es gibt Zahlen- (SJ 107) und Figurengedichte (SJ 26), der Barockbegriff selbst taucht auf,¹⁸⁵ zudem finden sich Wortneuschöpfungen aus dem Bereich des Heißkalten¹⁸⁶ – diese Aspekte werden in der *Ation-Agenda* weiterentwickelt, waren aber in der Dichtung Papenfuß' der 1970er Jahre noch nicht in einer solchen Explizitheit anzutreffen. Aus den Bänden *naif – till – harm* dauert indes noch einiges fort, etwa Neologismen mit »Flat« (im Sinne von Unflat)¹⁸⁷ oder die Spiegel-Motivik (SJ 97). Während die Gedichte der *Ation-Agenda* oft ausgesprochen gewaltvoll sind und sich im Ton gleichmäßiger und getragener lesen, hat *SoJa* sehr viel von jenem sprachlichen Narrentum der Vorbände, von einer spielerischen Naivität, vom Sich-Dumm-Stellen, das dort bereits auf der Graphemebene in Form von Buchstabenvertauschungen ausagiert wird. Doch diese Vertauschungen folgen einem selbst gesetzten Code, sind also hochgradig artifiziell

Bandes: Er setzt mit Kuhlmann als erstem Fall der Literaturgeschichte ein, und schließt mit einer Untersuchung der Stasi-Affäre um Sascha Anderson.

181 Beispiele dafür in den Rahmentexten des *Kühlsalters*: Kuhlmann: *Kühlsalter*, Bd. 1, S. 62, 108, sowie 203.

182 Vgl. ebd., Bd. 2, S. 271f.

183 Bert Papenfuß-Gorek: *SoJa*. Mit dreizehn Zeichnungen von Wolfram Adalbert Scheffler. Berlin: Galrev 1990. Im Folgenden wird auf diese Ausgabe mit der Sigle SJ Bezug genommen.

184 Vgl. SJ 61: »SOndern«; SJ 73: »JEder JEden JEdem«.

185 Vgl. SJ 58: »kitschbarokk« als Vermarktungsstrategie.

186 Vgl. SJ 80: »kuhlwark«; SJ 100: »eisgekalteter rebell«; SJ 43: »kuehlkuehler«.

187 Vgl. Vortrag der Eulenspiegel-Gesellschaft zu Fischarts Unflat-Faszination; hier: »abflatgeile« (SJ 39); »dreiflat & drekkspatz« (SJ 31); der »unflat der einfalt« (SJ 36).

und spielerisch vor allem insofern, da sie neue Wahrheiten hinter einzelnen Begriffen und Formulierungen zu enthüllen versuchen.¹⁸⁸

In die Tradition der *arkdichtung* stellt sich der *KatzenJammerHexenHammer* (SJ 37), in dem, wie in zahlreichen Gedichten der Bände *naif – till – harm*, jedes Wort konsequent großgeschrieben wird. Durch den intertextuellen Verweis auf den *Hexenhammer* erhält das Gedicht einen klaren Bezug zur Frühen Neuzeit. Schon Fischart hatte diesen prominenten Text der Hexenverfolgung rezipiert – in einer Haltung, die Literaturwissenschaftler:innen ob der weitgehenden Kirchenkritik Fischarts teils ratlos zurückließ.¹⁸⁹ Papenfuß' Gedicht hingegen könnte zunächst als ebensolche Kirchenkritik gelesen werden, deutet aber direkt auch auf die Lebenssituation in der DDR hin: Präsentiert wird ein abgeschlossenes System institutioneller Verbrecher (»Moerder Unter Sich«), ein totalitäres Regime, das auch eine Sprachdiktatur ist, glaubt man dem im Gedicht offerierten Reim der Begriffe »Moerder« und »Woerter«. Das scheinbar selbstidentische Wort, »Selbst Dort SelbstWort«, bildet fortwährend kohärente Zeichenketten, wie es in der onomatopoetischen Wendung »Auf Jedes Ach Ein Och« zum Ausdruck kommt: Hier wird erneut jener Alpha-Omega-Holismus bedient, der bereits im poetischen Vorwort des Bandes *naif* begegnete. Die Zeichenketten und starren Wörter verdichten sich im totalitären Sprachsystem zu einem »Manifeste[n] Schutzwall«; die Formulierung weist auf das DDR-Propagandawort vom »Antifaschistischen Schutzwall« hin. Durch die im »HexenHammer« anklingende Geste des Hämmerns, Anprangerns, wird die Brutalität dieses (an sich rein sprachlichen) Aktes verdeutlicht. Der morphologisch damit verbundene »KatzenJammer« mag so etwas wie eine Motivation für das geschilderte autoritäre Handeln bieten: Das System befindet sich in Katerstimmung – die Rigorosität des »HexenHammers« hält eine adäquate Bewältigungsstrategie bereit.

Hervorgerufen, so suggeriert das Gedicht, habe diese Reaktion tatsächlich Papenfuß' *arkdichtung*: Im letzten Vers der zweiten Strophe heißt es demnach selbstreferenziell: »NaifTillHarmer Ka-Jott-Ha-Ha« – der zum Akronym verdichtete Titel KJHH wiederholt eine beliebte bürokratische Praxis der DDR, Abkürzungen für unliebsame Elemente zu finden, und sie ins eigene System einzuspeisen oder entsprechend auszugliedern; sie in dieser Weise, quasi mit dem HexenHammer, abzuurteilen. So schließt das Gedicht auch mit der Internierung des Ichs: »Plagt Mich KatzenJammer / Komm Ich In Die RatzenKammer«. Anklänge finden sich hier an die politische Verfolgung widerständiger Lyrik in der DDR, die gewagte schriftstellerische Erkenntnis der jüngeren Generation, dass »Auf Worte Kein Ferlass« mehr sei, weil sie von einem immer wieder Kohärenz produzierenden, neue Mauern errichtenden System entwertet werden: »Auf Worte Gibt Kein Aas Was« (SJ 37). Derjenige, der mit diesen Worten nun Schabernack treibt, sie verdreht

188 Vgl. dazu Ekkehard Mann: »Bert Papenfuß-Goreks ›wortflug‹«. In: Ders.: *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR*, S. 168.

189 Dazu: Jonathan Schüz: »Die Dialektik der Hexen. Fremdes im stereotypen Gewand«. In: Mirosława Czarnecka, Thomas Borgstedt u. Tomasz Jabłocki (Hrsg.): *Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 2010, S. 273–290.

bzw. verdichtet und ihrem Fundament beraubt, wie dies Papenfuß in seiner *arkdichtung* unternimmt, macht sich angreifbar und gerät unter den Hammer des Systems.

Ähnliche Überlegungen finden sich im Gedicht »du sollst nixt ausreisen« (SJ 79) – auch hier wird die DDR mit ihren Grundsätzen wieder als religiöse Institution, als Gottesstaat aufgefasst, der sich selbst an Gottes Stelle setzt. Er diktiert eine Poetik der »einfalt na wirts bald«, der sich jede:r Schreibende als »anhanganhengler« zu fügen hat – Widerstand kommt lediglich von den »zpraxbrokken« einiger »kaffeeheusler[]«; eine Anspielung auf jene Kaffeehauskultur, die sich beispielsweise durch das Wiener Café im Prenzlauer Berg herausbildete. Papenfuß' Antwort auf das durch das Sprachsystem vermittelte Gefühl der Beengung und Begrenzung ist wiederum das Schönfinden: »»Ästhet« der im weg zteht / ztoeren ferleufer im naxlauf« heißt es am Ende des Gedichts, wobei die Bezeichnung »Ästhet« durch Anführungszeichen und Großschreibung im sonst reinen Minuskel-Gedicht exponiert wird. Das Schöne, die Ästhetik ist in der Lage, die kohärenten Verläufe der DDR-Sprache und -Literatur zu durchbrechen, sich ihnen entgegenzustellen – und dies durchaus in Form eines »naxlauf[s]«, also einer (parodierenden) *imitatio* und *aemulatio*.

Eine ähnliche Denkbewegung mit stärkerer Barock-Affinität vollzieht das Gedicht »Doch Das KAOS Kaeme« (SJ 21), in dem nun wirklich der »STaat An GOTTes Statt« rückt, der die Vorsehung kontrolliert, im Sinne der DDR-Planwirtschaft. Der Tonfall des Gedichts ist als Gebet oder Huldigung gestaltet, mit den großgeschriebenen Worten STaat und GOtt, um eine besondere Form der Ehrerbietung zu suggerieren.¹⁹⁰ Doch an »Ueberhauptes Statt« setzt sich zum Ende des Gedichts die »Hauptstadt« Berlin, mit ihrer namenlosen Subkultur: Das in jedem Buchstaben egalitär großgeschriebene »KAOS« durchbricht das immer gleiche Spiel von »GOTT« und »STaat« – und dergestalt endet der Text in einer unvollendeten Aufforderung: »Komm ,«. Die Fortsetzung kann dann im daran anknüpfenden Achtzeiler »e-n-t-l-i-e-b-u-n-g« gefunden werden, der eine Absage an den Staat mit närrischen Mitteln in Eulenspiegelmanier darstellt (SJ 22).

Die massive Kritik an einer zur Religion stilisierten Institution, das unbeschränkte Vertrauen in die Subversion und Durchkreuzung dieser Ideologie durch die eigene Dichtkunst, führt nun auch wieder Kuhlmann ins Feld. Im Gedicht »mit sinn auf du und du« (SJ 86) etwa sieht sich das Ich mit seiner »umwelt tsungen« konfrontiert, die »fon sinnen durxtrenkt / die koerper sinnfoll / sinnstoll umzlungen« haben – ein als Klimax gestalteter Pleonasmus und eine Variation des Begriffs »Sinn«, wie sie für Kuhlmanns Dichtung typisch ist.¹⁹¹ Das Ich behauptet in diesem »sinnfluss« nun seine Autonomie, steigert die Empfindung zum »selbsterleben«, das in die Ewigkeit hinausstrahlt: Eine Abwandlung des »waristwird« Kuhlmanns,¹⁹² hier »warnsindwerden«, soll diese Verewigung durch Dichtung unterstreichen. Insofern ruft das Ich mit dem Ende auch einen Anfang

190 Vgl. Mentrup: »Großschreibung aus Ehrerbietung«.

191 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 24: »Ueberhonigt honigart«; dazu Dietze: *Quirinus Kuhlmann*, S. 275.

192 Ebd., Bd. 2, V. 13483.

aus, schreibt die Schöpfungsgeschichte schließlich um: »stets am anfang endlix / eine eneugige zlange / – umso sinn desto umso«.

Dieses Dichtungsverständnis muss sich auch den Vorwurf des Elitismus gefallen lassen, wie er vielfach gegenüber der Lyrik des Prenzlauer Bergs, vor allem auch gegenüber Papenfuß selbst geäußert worden ist – der Schriftsteller scheint hier in seiner Sicht vom Untergrund aus gleichsam außerhalb der Gesellschaft zu stehen, und somit paradoxerweise fast auf sie hinabzuschauen. Kuhlmann sieht diese Position im göttlichen Auftrag begründet,¹⁹³ er versteht sich als Mittler zwischen Gott und den Menschen und kürt sich selbst »Zum Beispiel aller Welt, di mir versagt ihr ohr!«¹⁹⁴ Dabei imaginiert er genüsslich Untergangsszenarien für seine politischen Gegner: »Ermesst aus euer quahl den freudenstrahl in uns!«¹⁹⁵ Konsequenterweise erscheint daher auch, dass er frühere Mäzene, die ihm die finanzielle Unterstützung entziehen, wortreich verteufelt.¹⁹⁶ Papenfuß hingegen weiß ironisch mit dieser Denkweise umzugehen, und parodiert das elitäre Dichtungsverständnis des vom Wohlwollen Anderer abhängigen »gunstkuenstler[s]« (SJ 43) mit einer ganzen Reihe von Kühl-Komposita:

dieser fielfuehl
 ist im grunde
 tiefkuehl
 diesem tiefkuehl
 grundliegt
 fiel kalkuel

Die Übersteigerung des poetischen Kalküls, dem berechnenden Charakter der als tiefgründig daherkommenden Dichtung des »gunstkuenstlers«, offenbart (hier poetisch realisiert durch das Homoioteleuton) eine absolute Kälte – oder Unverfrorenheit – und erschließt daher eine neue Dimension des von Kuhlmann zelebrierten Kühlmanntums. Übersteigert wird dies noch durch die letzten Verse, indem die drei Bezeichnungen »kuehlkuehler / kalkuelkueler / guhnstkuehnstleer« aneinandergereiht werden. Offen bleibt hier, ob es sich ausschließlich um eine Auseinandersetzung mit Kuhlmann handelt, oder ob sich das Gedicht, wie die bislang analysierten Texte, ebenfalls auf die konkrete Situation des Dichtens im DDR-System bezieht. Der »gunstkuenstler« könnte dann entweder jener offizielle Schriftsteller sein, der vom Verlags- und Auszeichnungsapparat des Staates abhängig ist – genauso gut aber auch der auf Konstitution einer Gegenöffentlich-

193 Vgl. etwa ebd., V. 18679ff: »JehovaJesusJah! Mein Majestätis kleiden, / Nach deinem eignen mund, geht allen Kaisern vor! / Selbst Salomon gibt Schwerd und Zepter / Schon zur figur, bis Christus selbst es reicht. / Der Erdkreis wird zu meiner gränz gestellt: / Sein inneres zu meinem freudenspil«.

194 Vgl. ebd., V. 14190f.

195 Ebd., V. 11899.

196 Dazu die Anmerkung von Heinz Ludwig Arnold, in: Quirinus Kuhlmann: *Der Kühlpсалter*, 1.–15. und 73.–93. Psalm. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Reclam 1973, hier S. 119. Im Folgenden wird auf diese Ausgabe nicht weiter Bezug genommen.

keit bedachte oppositionelle Schriftsteller, der sich seine Gönner im Ausland sucht, wie dies im Prenzlauer Berg durchaus üblich war.¹⁹⁷

Um ein elitäres Verständnis von Dichtkunst geht es auch wiederholt in Papenfuß' Folgeband *Vorwärts im Zorn Esw.*, der unter anderem das vielstimmige und aus etlichen Miniatur-Gedichten bestehende »TrakTat zum ABER« (1984) enthält. Aus der Warte der Frühneuzeit-Rezeption sind bereits die paratextuelle Rahmung und die Sprache interessant. So ist der eigentlichen Gedichtsammlung eine ausführliche Titelei (oder wie Papenfuß es nennt: PRÄFAXE; ViZ 7) beigegeben, die den Ankündigungstexten aus der Zeit des frühen Buchdrucks ähnelt, gleichzeitig wird das TrakTat als Gelehrtentichtung »gegenfür den lyr. Gemeinverstand« ausgewiesen und damit quasi als poetisches Volksbuch eingeordnet. In den Gedichten selbst begegnet dann etwa die historisierende Schreibweise von Diphthongen mit y, zum Beispiel in »freygleychbrut«, die – noch für Kuhlmanns Zeitgenossen sehr typische – Ausschreibung des Buchstaben w als Ligatur vv, was zu beinahe unleserlichen, in ihrer Antiquiertheit immens überspitzten Wörtern wie »vreyvvyllyg« führt. Verse werden teilweise in Frakturschrift gesetzt (ViZ 31), oder es tauchen frühneuzeitliche Begriffe wie »fürbaß«¹⁹⁸ (ViZ 41) unvermittelt in den Texten auf. Auch die Großschreibung zweier Anfangsbuchstaben eines Worts begegnet wieder (ViZ 9). Im 17. Gedicht des Traktats stößt man dann auf eine noch ungewöhnlichere Schreibweise:

teufEL noch eins

erstererster maultromm
 aller letzterster maul-
 trommler aller maultrommsten
 eilt die steile stiege zur neige

 -iger, -igst iggi zu linken
 damits damang damitten gelingt
 mir nicht gerade aus mein traum
 ew'gen hochs das eierei zu säugen (ViZ 17)

Das Gedicht erinnert in seiner sprachlichen Ausgestaltung an Kuhlmanns Steigerungsmanie, die hier bis zum Äußersten getrieben wird, bis von den eigentlichen Begriffen nur die Suffixe verbleiben. Auffällig ist die Lexemverdoppelung bzw. Geminatio innerhalb

197 Vgl. Jan Faktor im Interview von 1994, in: Sybille Goepper u. Cécile Millot (Hrsg.): *Lyrik nach 1989 – Gewendete Lyrik? Gespräche mit deutschen Dichtern aus der DDR*. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 2016, S. 175–195, hier S. 189.

198 Das heute noch regional gebräuchliche »fürbass« verweist auf »mhd. *vürbaz*. Aus *für* und *baz*, dem alten Adverb von *besser*«. Art. in: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 25. Aufl. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2011, S. 324.



Abb. 6: Der originale Einband des *Traktats zum ABER*, Berlin 1984.

© Mareile Papenfuß-Fellien. Fotografie: Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MA 4024. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz

eines Wortes, wie sie ebenfalls bei Kuhlmann als Huldigungsform begegnet¹⁹⁹ – hier geht es um zeitliche Steigerungen, damit werden ein absoluter Ursprung und ein absoluter Endpunkt gesetzt, quasi eine Weltgeschichte der Maultrommler, wie bei Papenfuß vor allem die widerständigen, gegen das System protestierenden Dichter:innen metaphorisch genannt werden. Das Gedicht zeitigt somit eine Rhetorik der Überbietung, die durchaus, wie bei Kuhlmann, religiöse bis mystische Züge trägt – dergestalt träumt das Ich vom »ew'gen hoch[]«, davon, ein Ei zu »säugen«. ²⁰⁰ Angeregt durch die Eröffnung einer urzeitlichen Dimension könnte hiermit das Gedicht als das Ursprüngliche, das Alles enthaltende Ei gemeint sein. Die partielle Großschreibung des ersten Wortes, »teufEL« konturiert indes jene für Kuhlmann zentrale Silbe EL: Sie identifiziert ihn gleichermaßen als JesuEL²⁰¹ und ELias artista²⁰² – zwei Figuren der christlichen Heilsgeschichte,

199 Vgl. Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, V. 382f: »Dem die Ehre Ehr zu wenig! / Vater heiligheiliger Pracht!«

200 Ein Paronym zum »Zeugen« – auch Kuhlmann spielt poetisch mit Ähnlich-Klang, etwa in der Formulierung »Du wirst mich doch befrei(u)en.«, Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2, V. 12274.

201 Vgl. Haferland: »Heilsbedeutung und spekulative Alchemie«, S. 147; Eva-Maria Kabisch: *Untersuchungen zur Sprache des »Kühlpsalters« von Quirinus Kuhlmann. Eine exemplarische Analyse*. Diss. Freie Universität Berlin 1970, hier S. 221;

202 Bergengruen: »Elias Artista«, S. 75.

als deren Reinkarnation bzw. Nachfolger sich Kuhlmann zu inszenieren versuchte. Das »El« ist dabei in seinem hebräischen Ursprung als »Allgemeinbegriff für ›Gott‹ oder ›Gottheit‹«²⁰³ interpretierbar. Papenfuß' TeufEL trägt also das Göttliche in sich, der »traum/ew'gen hochs« und die »stiege zur neige« liegen darin paradox nah beieinander.

Fast wie das etwas spätere *sühne-sünde-würde-tantra* spielt auch das *TrakTat zum ABER* mit der Kippfigur von Religiosität und Teufelei, etwa durch Bezeichnung einzelner Gedichte als »Pro-Ferzeiung« (ViZ 18) oder »profanzeiung« (ViZ 16) und durch die Beschreibung blasphemischer Handlungen.²⁰⁴ Doch in diesen Akten wird nicht etwa der bis zu Unvereinbarkeit reichende Widerspruch hervorgehoben, sondern, im Sinne des Wortes, dem das Traktat gewidmet ist, die Ergänzung und Erweiterung:

ABER ist nicht »gegen«
sondern »wegen« & »für«
: vorwärts

Durch diesen Schlusspunkt übt das Traktat den Schulterschluss mit den im gleichen Band erschienenen »texte[n] aus der diskursive«, dem titelgebenden Zyklus »vorwärts im zorn«, entstanden 1986 – und in der Tat gibt es etliche Motive, die hier ihre Fortführung finden: Das elitäre Selbstbewusstsein, die »kein-gott-außer-uns-str.« (ViZ 41), der gemeinschaftlich praktizierte »massenhaß« (ViZ 55). All diese Aspekte verweisen bereits auf die Lebensrealität der Prenzlauer Berg-Dichter in der DDR, ihr Streben, über die Grenzen des Staates hinauszublicken und sich dabei von der eigenen Gesellschaft abzugrenzen. Im aus vier elisabethanischen Sonetten bestehenden »honett-quartett« (ViZ 55–57) konstituiert sich eine Gemeinschaft durch gemeinsames Leid, aber auch durch Entsagung. Ihr »martern & darben« ist zugleich mit dem Diktum verbunden: »mein leben behalt ich für mich«, dieser Leitspruch behauptet also maximale Autonomie: »trumpf & übertrumpf, ohne alle«. ²⁰⁵ Der spätere »luxustext mit standardarsenal« (ViZ 78) überführt dieses gemeinsamen Leiden wiederum in ein frühneuzeitliches Setting, die Gemeinschaft präsentiert sich als »durchzechet, durchnäßt / bis auf die trockenen knochen / bis auf die blauen flecke / & balsamierenden brände«, übt »vergeltung« aus ihrer »grabstatt«. Im Hymnus-ähnlichen Text wird somit eine »befreiung« der gefangenen »königinnen / königen, helden & hexen« ersehnt. Mit Formulierungen wie »ein quecksibriger tag / voller dünnschiff & alb« erhält das Alchemistische ebenso Einzug wie der Fischart'sche Unflat, die höfische Gesellschaft erweist sich als Gemeinschaft der Hofnarren. Dabei lässt *vorwärts im zorn* skatologische Beschreibungen, wie sie eben auch bei Fischart anzutreffen sind, nicht außen vor, immer wieder geht es um »Unfugs Unflats UMFug« (ViZ 66; auch 28), um die Geste einer skandalbehafteten Dichtung: »es lebe

203 Haferland: »Heilsbedeutung und spekulative Alchemie«, S. 147.

204 Vgl. ViZ 16: »& meine nigel in's fleisch zu / hauen den gekreuzigten«.

205 ViZ 57. Hier mag man sich an die paradoxal angelegten Triumph-Gesänge des *Kühlpsalters* erinnern fühlen, vgl. z. B. »TriumphsTriumffsTriumff! Triumf! der ohne / ZIL!«, in: Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 310, V. 9098f.

die kloake!« (ViZ 36) Ebenso wie das Kuhlmann'sche Streben in die Höhe, geht auch die närrische Hinwendung zum Allerniedrigsten, Derben, mit einer Geste der Abgrenzung, der Absage an die Masse einher. Verbunden ist der Dichter ihr vorwiegend als (außenstehende) Reflexionsfigur: »in meinem handspiegel sehe ich was« (ViZ 46), berichtet das Ich, und greift damit erneut Fischarts Spiegelmetaphorik auf, die ebenfalls ein elitäres Moment miteinschließt.²⁰⁶

Bert Papenfuß' Lyrik, soviel bleibt festzuhalten, erinnert nicht nur auf sprachlicher und schriftbildlicher Ebene an frühneuzeitliche Traditionen – sie ist mitnichten lediglich sprachalchemistisch, sondern geht über das manieristische Wortspiel hinaus und bezieht zahlreiche inhaltliche Aspekte aus einer spezifischen Rezeptionshaltung: Während die frühere *arkdichtung* der 1970er Jahre in den Bänden *naif*, *till* und *barm* vor allem das Närrische betont und in vielen Punkten dabei Affinitäten zu den Texten Johann Fischarts aufweist, drängt sich in der *Ation-Aganda* das Religiöse, Mystische stärker in den Vordergrund, die Referenzen zum *Kühlsalter* Quirinus Kuhlmanns forcierend. In den beiden zuletzt untersuchten Bänden, die Gedichte aus der Zwischenzeit enthalten, vor allem aus den frühen 1980er Jahren, sind die Bezüge stärker durchmischt und spielerischer eingesetzt. Dennoch lassen sie sich auch hier klar erkennen. Und dies, obwohl Papenfuß weitgehend auf direkte Zitate, die Namen der beiden Autoren oder konkrete Werkbezüge verzichtet. Vielmehr scheint es hier um eine Form der Textgemeinschaft zu gehen: So unterschiedlich die drei Autoren Fischart, Kuhlmann und Papenfuß auch sein mögen – in einigen zentralen Punkten sind sie sich ähnlich. Auf der sprachlichen Seite wäre dies etwa die Lust am Wortspiel, an experimentellen Schreibweisen, an hermetischen Formulierungen und pseudoetymologischen Begriffsketten. Motivisch ist die Faszination für Alchemie ein wesentlicher Faktor, auch die Ausstellung von (scheinbarer) Naivität und Kindlichkeit, die gesellschaftliche Konventionen abstreifen und dadurch neue Perspektiven eröffnen kann, findet sich, unterschiedlich gewichtet, bei allen drei Autoren. Nicht zuletzt beziehen alle untersuchten Texte auch politisch Stellung, changieren zwischen elitären Kunstvorstellungen und dem Wunsch nach gesellschaftlicher Veränderung. Fischart und Kuhlmann üben herbe Kritik an den bestehenden Institutionen, vor allem an der (römisch-katholischen) Kirche – Papenfuß indes adaptiert diese Kritik und wendet sie implizit gegen den von ihm so identifizierten totalitären »Gottesstaat« DDR. Es kann somit die Rede nicht sein von einer durch ihre sprachspielerische und reflexive Tendenz entpolitisierten Literatur; zumindest dort, wo sie sich auf den verschiedenen Ebenen mit Fischarts Eulenspiegel oder mit Kuhlmanns mystischem Anliegen verbündet. Nicht jedes hier betrachtete Gedicht setzt sich dabei intensiv mit den großen Fragen der Gesellschaft auseinander – doch gerade auch die Bezüge zur eigenen Schreibsituation zeigen politischen Inhalt: Dies vor allem dann, wenn Papenfuß die Szene des Prenzlauer Bergs mit Kuhlmanns elitären Zügen zusammenbringt und dabei die Abgrenzungsbewegungen gegenüber der restlichen DDR-Gemeinschaft betont; oder wenn er sich, wie Fischarts

206 Vgl. auch ViZ 49: »jede reflexion – spiegelei«.

Till, als Reflexionsfigur versteht, die den offiziellen Wortschatz auf den Kopf stellt, eben *ver-dichtet*. Deutlich wird dies insbesondere in den poetologischen Passagen seiner Texte.

2.3 Kreatives Schalxnarrentum? Versuche an der Kunst

2.3.1 Poetologische Exkurse.

Bert Papenfuß, Stefan Döring, Jan Faktor: *Zoro in Skorne* (1984)

Genuin poetologische Texte hat Bert Papenfuß in den 1980er Jahren kaum verfasst. Umso bezeichnender ist daher das Manifest *Zoro in Skorne*,²⁰⁷ das Papenfuß 1984 gemeinsam mit den befreundeten Dichtern Jan Faktor und Stefan Döring erarbeitete, und das bis heute als ästhetischer Grundlagentext des Prenzlauer Bergs zitiert wird.²⁰⁸ Den programmatischen Charakter mag es dabei vor allem seiner Vorgeschichte verdanken: Papenfuß, Faktor und Döring schrieben am Manifest, nachdem eine Lese- und Diskussionsreihe im Prenzlauer Berg, die *Zersammlung*, mit dem Anspruch, einen eigenen, unabhängigen Schriftstellerverband zu gründen, gescheitert war.²⁰⁹ Der Begriff der *Zersammlung* lässt sich hervorragend auch auf *Zoro in Skorne* übertragen: Einerseits scheint der Text die Ansichten der drei Verfasser zu bündeln und miteinander kurzzuschließen, was unter anderem dadurch zum Ausdruck kommt, dass es ein durchweg sprechendes Ich gibt, das nie einem Autor direkt zugeordnet werden kann – ebenso lassen sich die Passagen für Außenstehende schwerlich einzelnen Verfassern zuschreiben. Auf der anderen Seite jedoch ist dieses Ich nicht nur kollektiv, sondern auch höchst unbestimmt, fragmentiert, es verweist mithin auf andere Individuen: Der Ausdruck »Ich und wie sie nicht alle heißen« (ZiS 18) kann hierfür exemplarisch eintreten, aber auch die Unterteilung des Textes in kleinere Absätze, die jeweils mit dem Wort »Anfang.« beginnen, sonst aber wenig thematischen Bezug zueinander haben, was den »zer-sammelten« Charakter des Textes verdeutlicht.²¹⁰

In das Manifest integriert werden einzelne Versatzstücke aus anderen Texten, auch eine Passage aus Papenfuß' *TrakTat zum ABER* (ZiS 15), die sich hier als Gedicht von der Prosa der anderen Abschnitte abhebt. Etliche Motive aus Papenfuß' Lyrik finden sich im

207 Bert Papenfuß, Jan Faktor u. Stefan Döring: »Zoro in Skorne«. In: *schaden* (1985) H. 4, S. 7–11; sowie der Abdruck in der Anthologie von Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1991, S. 14–25. Aufgrund der einfacheren Zugänglichkeit wird im Fließtext mit der Sigle ZiS auf die Ausgabe in der Anthologie *Vogel oder Käfig sein* Bezug genommen.

208 Vgl. Böthig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 98f; Mann: *Untergrund*, S. 130; sowie ausführlich zum Manifest: Liermann: *Die Vermehrung des Schweigens*, S. 148–174.

209 Vgl. Uwe Schoor: »Zersammlung«. Art. in: *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Hrsg. v. Michael Opitz u. Michael Hofmann. Stuttgart: Metzler 2009, S. 376f, hier S. 376; Lukas Nils Regeler: »Zweifach zersammelt. Die Dichtung des Prenzlauer Bergs am Literarischen Colloquium Berlin«. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 59 (2021) H. 240, S. 499–527.

210 Dazu Liermann: *Vermehrung des Schweigens*, S. 157.

Text wieder, die ursprünglich auf die Auseinandersetzung mit frühneuzeitlichen Denkfikturen hinweisen, hier nun allerdings davon losgelöst in Erscheinung treten. Die Poetisierung alchemistischer Vorgänge etwa wird eingesetzt, um den Prenzlauer Berg als Ort der Freiheit zu beschreiben: »Wichtig wurde der flüssige Zustand, aus dem Kristallisationen, bzw. Niederschläge vorgingen, Stätten momentaner -kunft« (ZiS 23). Die Verschränkung alchemistischer und meteorologischer Metaphern weist poetische Texte als Ergebnisse chemischer bzw. physikalischer Prozesse aus. In diesem Sinne ist Kunst für die Autoren auch eine Form der Verjüngung, man »benutzt« sie, »& zwar zur persönlichen & gesellschaftlichen Umstrukturierung / manchmal zu momentaner, wenn auch wochenlanger, Stagnation: man altert, man alternatiert, d.h. verjüngt sich manches« (ZiS 21). Kunst erscheint also einerseits als etwas, was aus dem Moment bzw. einem gegenwärtigen Zustand heraus entsteht, als Kristallisationspunkt jedoch auch dauerhaft erhalten bleibt, wenngleich das Produkt dem Kunstschaffenden selbst entzogen wird:

Das hängt damit zusammen, dass Treffer ihrer Natur nach ein kurzes Dasein, wenn auch einen langen Nachruhm haben. [...] Das ist, denke ich, der Prozess, der sich an einem Text vollzieht, wenn er eine Weile herumliegt, eine Art Fäulnis, die Kanten beseitigt und Löcher ausfüllt, sozusagen eine Demokratisierung der Bestandteile. (ZiS 14)²¹¹

Unabhängig von ihrer späteren Verwendung ist die Kunst, der Text selbst eine Momentaufnahme gegen die Zeit, wenn auch mit begrenzter Haltbarkeit, unmittelbar aus der Gegenwart entspringend: Zu erinnern sei hier an Kuhlmanns affektbezogene Lyrik; die Manie, nahezu jeden seiner *Kühl-Psalme* zu datieren, situativ zu verorten, sie aber gleichzeitig auch für die Leserschaft zu bewahren.²¹² In dieser Tradition steht ebenso die alchemistische Gleichung, die in *Zoro in Skorne* eröffnet wird: »Asche: hochlodernde[r] Verlust + brennendes Verlangen + glühende Vernunft + schwelender Verstand = Gewinn« (ZiS 16). Das Schreiben wird also zum Ausdruck einer Eingebung stilisiert, es ist Ergebnis eines Zustands, der auf das Subjekt einwirkt: »Schreiben wie verrückt« (ZiS 16).

Das kunstproduzierende, schreibende Subjekt dichtet aus einer deliranten, fast mystischen Erfahrung, aus dem Wunsch heraus, »randvoll aggressiven Harrens endlich abgeholt zu werden, unkenntlich ob dies das Ende oder ungeheuerlicher Anfang wenn man nicht mehr weiter weiß das Unbekannte ›gott‹ zu zeihen.« Doch auch das Göttliche ist in dieser kosmischen Wendung unerreichbar: »das UNbekannte unbedingt erkennen zu wollen, ist ohnehin unmöglich« (ZiS 21), schreiben die Autoren, mit der charakteristischen Großschreibung der ersten zwei Buchstaben – darin ist Kuhlmanns Strategie wiedererkennbar, sich selbst als Unwissenden auszugeben, als Medium und »Spiegelglas« einer unbekannten Macht.²¹³ Die Autoren des Manifests wenden diese Überlegung in ei-

211 Kuhlmann hat auf das verewigende Moment seiner Erlebnisdichtung immer wieder hingewiesen, vgl. Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2, V. 13483: »Di V Velt behaelt auf ewig meine spur.«

212 Vgl. Oehme: »...rebellisches Fühlen«, S. 86.

213 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 2, V. 10408ff.

ne anthropologische Richtung: Dichtung sei Kunstproduktion aus einem menschlichen Zustand des Erleidens, »dem Kreuzfeuer psychisch belastender Momente« (ZiS 19), die im Text nacheinander stichpunktartig aufgelistet werden.²¹⁴ Schreiben zeichnet sich dann der eigenen, institutionalisierten Sprache vorgängig, und eben als ein Akt der Sprachfindung, ohne zu einem Ende zu kommen – ohne die »Gefühlsreaktion = direkte Bewegung des Unbewußten = Urlaute« (ZiS 18) in ein festes »Zeichen-, Begriffssystem« zu fügen. Letzteres ist nach Ansicht der Autoren nur ein Ergebnis des »Abstoßen[s] toter Teile«, ein Raster, das zwar Wahrheit produziert, aber auf Kosten »verdrängter Wirklichkeit«. Dichtung muss sich diesem Prozess verweigern, »die Lüge als Fortbewegungsmittel« nutzen; und in diesem Sinne ist auch Papenfuß' implementiertes Gedicht aus dem »TrakTat zum ABER« zu verstehen: »der [...] nichtigkeit/ der endgültigen abwertung/ schlage ich alle möglichen/ -versionen vor!« (ZiS 15) Indem sich die Dichtung durch die Ausstellung von Kontingenz dem institutionalisierten System vorlagert, kann sie Lücken des Systems aufzeigen, und diese kreativ nutzen – dass es hierbei nicht nur um Sprache, sondern auch um Identitätsstiftung durch Geschichtsschreibung und Kanonisierungsprozesse geht, macht der vorhergehende Absatz deutlich:

Wenn ich ans Mittelalter denke, fällt mir nichts ein. Gut und schön, ich mach weiter, heute und jetzt, sagen die Leute, ein Klischee nach dem anderen. Also Sicherheit bieten nur die Wörterbücher und auch nicht alle. (ZiS 15)²¹⁵

Das Studium alter, in Vergessenheit geratener Wörter kann Lücken aufdecken, die das System wiederum verdeckt – im Bildungskanon, aber auch in der Begriffsverwendung allgemein. Dabei führt der Blick in das Allerniedrigste, Nicht-Kanonisierte und Derbe, in die Volkssprache, letztlich zur Näherung an jenes (zuvor als »gott« bezeichnete) *Unbekannte*: »Was Himmel ist, sieht man am besten durch das Klofenster« (ZiS 25). Dies ist nicht nur im Sinne Papenfuß', wenn er die himmlischen Gesänge Kuhlmanns mit Fischarts Skatologie zusammenführt, es verweist bereits auf die Poetik Kuhlmanns und Fischarts selbst, Literatur jenseits des Kanons aufzunehmen,²¹⁶ das Schmutzige bzw. Beschmutzte näher zu untersuchen, um die Abwertungsmechanismen der Institutionen zu durchbrechen.

Dergestalt fordern nun auch die Autoren des Manifests eine Poetik der »UNKONTROLL-/Lierbarkeit, in etwa ein[] Schalxtum«, aus der Position heraus, den »Arschisch« der Eliten an sein »umseitiges Ende« zu kehren: »nicht willenlos, gegenseitig – nicht gegeneinander, Unhorden umstürzlerischer Schalxnarren exponieren den Autoritär- & Reformkomplex linx ad absurdum« (ZiS 14).

214 Vgl. die in Kapitel 2.2.1 dieser Ausarbeitung betrachtete *kreuzweg*-Dichtung Papenfuß'.

215 Vgl. Papenfuß über Walter von der Vogelweide und allerlei »mittelalterliches« in seinen etymologischen Notizen, in: Papenfuß-Gorek u. Hesse: »Wortlaut«, S. 221 u. 231.

216 Vgl. Müller: »Fischarts Gegenkanon«; für Kuhlmann: Schmidt-Biggemann: »Erlösung durch Philologie«, S. 270f. Für *Zoro in Skorne* stellt Liermann vor allem die Bezüge zur Avantgarde her; vgl. Liermann: *Vernebrung des Schweigens*, S. 172. Zu Bezügen des Prenzlauer Bergs zur Avantgarde; vgl. Kapitel 3 dieser Ausarbeitung.

Es ist dieses Überspitzen der autoritären Strukturen, für das Till Eulenspiegel etwa als literarische Figur einspringt, das Papenfuß in seinen Gedichten an Fischarts Gesellschaftskritik, aber auch an Kuhlmanns Regelexperimenten für sich poetisch fruchtbar zu machen versucht – und das letztlich den Schlüssel darstellt zur im Manifest postulierten, subversiven »Semiverbalistik (Schrunst)« (ZiS 15): der Fähigkeit also, Wörter transparent zu machen, sie dem System zu entreißen und auf ihre Beschaffenheit hin zu befragen. Die Autoren beschreiben dies programmatisch unter anderem als »Umwortung anfälliger Werte«, »Mobilmachung etlicher Autoren, -innen« und »Relative, allgemeine und spezielle Entstandardisierung« (ZiS 23). Noch einmal wird deutlich, dass sich die zur »Schrunst« verballhornte Kunst nicht nur gegen die offizielle Sprache, sondern auch gegen eine feste Vorstellung von Literaturgeschichte wendet.²¹⁷ Der Text selbst agiert diese Forderung aus, indem er die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen beschreibt: So ist das Manifest zwar klar von seinen avantgardistischen Vorbildern, etwa vergleichbaren Texten aus dem Dadaismus, inspiriert,²¹⁸ enthält eben aber auch Versatzstücke, insbesondere Denkfiguren und Formulierungen, aus den Poetologien des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Diese auffällige Mischung der Epochen zeigt sich auch in der Lyrik des Mit-Autoren Jan Faktor, die auf den folgenden Seiten einer kurzen, auf die Frühe Neuzeit umgemünzten Betrachtung unterzogen werden soll.²¹⁹

2.3.2 Der »barocke Jan Faktor« im Dichtergarten des Grauens

Das Manifest *Zoro in Skorne* war für die Wahrnehmung der Literatur vom Prenzlauer Berg weichenstellend – zahlreiche Artikel des Feuilletons, aber auch wissenschaftliche Studien beziehen sich auf einzelne Passagen des Textes. Eine eminente Bedeutung des Manifests lässt sich auch für die Rezeption der drei Autoren feststellen – so wurden Bert Papenfuß, Jan Faktor und Stefan Döring schon in den 1980er Jahren immer wieder in Verbindung miteinander gebracht, ihre ästhetischen und poetischen Programme als interferierend wahrgenommen. Dies mag dazu beigetragen haben, dass eben auch Jan Faktors Schreiben in frühneuzeitlichen Begrifflichkeiten gefasst wurde – zunächst von Endler, der (vermutlich in Anlehnung an *Zoro in Skorne*) Faktor als »Schalksnarr« des Prenzlauer Bergs bezeichnete: »Ein Autor, der permanent den Konventionen, den schwer faßbaren, weil in der Regel unausgesprochenen Verabredungen darüber, wie Literatur zu sein habe, ein unschuldig tuendes, böses Schnippchen schlägt.«²²⁰ Diese Charakterisierung hat es bis

217 Vgl. die Bewertung des Manifests durch Liermann: *Vermehrung des Schweigens*, S. 171.

218 Vgl. Carola Hähnel-Mesnard: »Manifeste in selbstverlegten Zeitschriften der 1980er Jahre. Zwischen Aktivismus und kritischer Avantgarde-Reflexion«. In: Jutta Müller-Tamm u. Lukas Nils Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 149–169.

219 Zum Bezug Jan Faktors zu den historischen Avantgarden, vgl. Anna Horakova: »Producing a Future, Commemorating a Past. Jan Faktor and the Avantgardes«. In: *German Life and Letters* 68 (2015) H. 2, S. 284–301.

220 Endler: *Den Tiger reiten*, S. 27.

in einschlägige Nachschlagewerke geschafft,²²¹ und wird noch in den 2010er Jahren vom deutschsprachigen Feuilleton beharrlich aufgegriffen,²²² prägte aber auch schon in früherer Zeit etwa Harald Hartungs Sicht auf den Prenzlauer Berg.²²³ Als 2022 Faktors Roman *Trottelt* erschien, dachten viele Rezensenten nicht sofort an das naheliegende Jung'sche *Trotteltbuch*, sondern an die »weitschweifig->barocken« Monologe [...]« des 17. Jahrhunderts.²²⁴ Doch Faktor ist nicht nur als Schalksnarr, als Eulenspiegel-Reinkarnation wahrgenommen worden, er rückte auch als »ketzerische[r] Autor«, »Sprachpurist«²²⁵ oder schlicht »der barocke Jan Faktor«²²⁶ ins Licht der Öffentlichkeit. Selbstverständlich ist dafür nicht allein das Manifest *Zoro in Skorne* verantwortlich. Trotzdem prägte der Text das Bild der »jungen Sprachalchemisten«²²⁷ vom Prenzlauer Berg, was nun Faktor und Döring in die Nähe der Frühen Neuzeit rückte. Bei Jan Faktor ist dieser Vorgang naheliegend, da schon seine Texte (ob unbeabsichtigt oder nicht) mit der landläufigen Vorstellung vom Barocken kokettieren – beginnend mit dem ausladenden Titel seines noch in der DDR erschienenen Bandes *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*.²²⁸ Er greift hier das Emblem von Dichtung als kultivierter Pflanze auf, von der Dichtergemeinschaft als Garten²²⁹ – wie dies sich etwa im 17. Jahrhundert im Namen von Sprachgesellschaften wie der *Fruchtbringenden Gesellschaft* oder dem *Pegnesischen Blumenorden* etablierte. Auch Kuhlmann hatte diese Rhetorik in seinen *Entsprossenen Teutschen Palmen* fortgeführt.²³⁰

Im Band selbst sind dann bereits die zahlreichen Motti, die Gelehrsamkeit auf eine überbordende Weise ausstellen (und dadurch karikieren), Hinweis auf eine große Traditionsbezüglichkeit des Textes – ebenso wie der inflationäre Umgang mit Sentenzen und Lehrsprüchen, den Faktor in seinen Gedichten pflegt. So tritt unter anderem eine auf

221 Dirk Engelhart: »Jan Faktor«. Art. in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Abgerufen am 7. August 2020 unter: <http://www.munzinger.de/document/16000000751>.

222 Felicitas von Lovenberg: »Jan Faktor: Georgs Sorgen um die Zukunft. Als ich lernte, die Bomben zu lieben«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. März 2010).

223 Vgl. Harald Hartung: »Alle schreiben schlecht. Jan Faktor und das Positive«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (21. März 1992).

224 Stephan Wackwitz: »Der Dissident als heiliger Narr«. In: *taz* (17. September 2022).

225 Sieglinde Geisel: »Wortmaschinen eines Sprachpuristen«. In: *Zürcher Oberländer* (3. Oktober 1990).

226 Tillmann Krause: »Deutscher Buchpreis an Thomas Lehr!«. In: *DIE WELT* (11. September 2010) Nr. 212, S. 29.

227 Christine Cosentino u. Wolfgang Müller: »Die Kunst der Rebellion. Zur Lyrik des »Prenzlauer Bergs«, als er noch hinter der Mauer lag«. In: Dies. (Hrsg.): *»im widerstand/in mißverständnis«? Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1995, S. 5–22, hier S. 8.

228 Jan Faktor: *Georgs Versuche an einem Gedicht*. Im Folgenden wird auf diese Ausgabe mit der Sigle GV verwiesen. Endlers Zitat vom »Schalksnarr« des Prenzlauer Bergs ist in dieser Ausgabe prominent als Vorbemerkung eingebracht, vgl. ebd., S. 1. Zu den angeblich barocken Titeilen Faktors, vgl. u. a. Lovenberg: »Jan Faktor«.

229 Vgl. etwa: Arthur Henkel u. Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1996, Sp. 267f.

230 Vgl. Robert L. Beare: »Quirinus Kuhlmann and the Fruchtbringende Gesellschaft«. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 52 (1953) H. 3, S. 346–371.

das 15. Jahrhundert datierte schemenhafte Figur namens »Schuffkarrenküne« auf, und bietet sich im Motto an, angeeignet zu werden; sozusagen Gemeingut zu sein: »Ich bin frei – für jeden als aussagekräftige Figur verwendbar.« (GV 6)²³¹

Die Gedichte selbst geben sich als Schreibübungen zu erkennen, sie sind eben, wie der Titel des Bandes bereits sagt, »Versuche an einem Gedicht«, und als solche befolgen sie gerade jene in *Zoro in Skorne* postulierte radikale Prozessualität, Vorläufigkeit, teils gar Vorbewusstheit: Die Ausstellung des Unfertigen, des Werkstattcharakters, der nicht immer sprachlich adäquat abbildbaren Denkprozesse. Zentrale Motive des 17. Jahrhunderts wie das *Theatrum Mundi*²³² oder die Vergänglichkeit bzw. Eitelkeit des Irdischen (GV 19) sind ebenso zu finden wie die mystische Inszenierung des Textsubjekts als Eremit (GV 20) oder als bis zum Äußersten Gemarterter (GV 75). Vor allen Dingen sprachlich scheint eine Nähe zur Dichtung der Frühen Neuzeit gegeben: Das fast vierzigseitige Langgedicht »Georgs Sorgen um die Zukunft« und das Sprechgedicht »Parallelepipede« erinnern in ihrer Form an die barocken Reimbücher eines Philipp von Zesen;²³³ auch wenn es dem 1978 nach Berlin gezogenen Faktor hier nicht um die poetische Aufwertung einer Nationalsprache geht, sondern um Findung und Aneignung einer zu Beginn der 1980er Jahre noch teilweise als fremd empfundenen Sprache. Ein besonderer »Listentext« ist das Gedicht »wie praktisch ist unsere Haut«, das die menschliche Anatomie in ihre Einzelteile zerlegt, und, wie in einem frühneuzeitlichen Körperlobtext, diese in ihrer isolierten Beschaffenheit überschwänglich besingt:

wie praktisch ist unsere Haut
wie genial unsere Wirbelsäule
wie zur Schönheit entwickelt unsere Lunge
wie anpassungsfähig und arbeitssam unser Magen [...] (GV 28)

Man mag hier Shakespeares Hamlet-Monolog »What a piece of work is a man!«²³⁴ heraushören, wie auch die Anatomie-Faszination des 16. und 17. Jahrhunderts allgemein – die intensive Beschauung des menschlichen Körpers als *Theatrum Anatomicum*.²³⁵ »wie

231 Zu denken wäre hier auch an William Carlos Williams' berühmtes poetologisches Gedicht »The Red Wheelbarrow«. Faktor las in den 1980er Jahren viel US-amerikanische Literatur des frühen 20. Jahrhunderts, insbesondere Williams' Dichterkollegen Henry Miller. Vgl. Jan Faktor: Gespräch am 18. August 2009. In: Sybille Goepper u. Cécile Millot (Hrsg.): *Lyrik nach 1989 – Gewendete Lyrik? Gespräche mit deutschen Dichtern aus der DDR*. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 2016, S. 196ff: »Mein eigentlicher großer Meister und Vorbild ist also Henry Miller.«

232 Vgl. GV 9: »die Theaterkunst dieses Seins dieser Wirklichkeit«; vgl. auch GV 27.

233 Dazu etwa Ferdinand von Ingen: *Philipp von Zesen*. Stuttgart: Metzler 1970, S. 74–79.

234 Dazu etwa Ralf Soellner: *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge*. Columbus: Columbus University Press 1972, S. 399ff.

235 Vgl. dazu etwa Stefanie Stockhorst: »Das frühneuzeitliche *theatrum anatomicum* als Ort der Affektenschulung. Überlegungen zum Verhältnis von Anatomietheater und Schaubühne«. In: Johann Anselm Steiger (Hrsg.): *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Bd. 2. Wiesbaden: Harrassowitz 2005, S. 1091–1104.

großzügig verästelt unsere Adern Venen und Lymphgefäße / [...] wie prachtvoll ist die Architektur unserer Schulterblätter und Schlüsselbeine« (GV 28f) – der Mensch wird hier als Kunstwerk der Schöpfung ausgewiesen, in der folgenden Strophe jedoch, analog dazu, destruiert. Die zuvor in ihrer Ästhetik, Sinnhaftigkeit und Zweckmäßigkeit gelobten Körperteile werden nun hypothetisch verunstaltet, wirken grotesk hässlich, sinnlos, ihrer Funktion beraubt: »aber stellen wir uns das Grauen vor [...] daß uns unsere Adern Venen und Lymphgefäße wie Äste aus unserem Körper wachsen würden« (GV 29f) etc. Ganz im Sinne der Scholastik werden These und Antithese eröffnet, bevor das Gedicht in einer dritten Strophe zum rettenden Fazit kommt: »aber nein [...] unsere Adern Venen und Lymphgefäße wachsen nicht aus unserem Körper wie Äste hinaus« etc. (GV 31f) Aufgegriffen wird hier das erste Motto bzw. Pseudo-Zitat des Gedichtbandes: »Der menschliche Organismus bringt mehr zustande oder heraus als eine müde Dichterstimme. (K. Gust – Spätwerk)« (GV 6).

Faktors Listengedichte sind aber allenfalls als Parodien auf die gelehrte Dichtung der Frühen Neuzeit, das überschwängliche Schöpferlob und das sprachkombinatorische Wortexperiment zu lesen. Vor allem stehen sie in der Tradition der historischen Avantgarde, benennen etwa Adorno und Jandl, neigen zum Manifestantismus²³⁶ und haben schließlich eine explizit performative Komponente, die die Aufmerksamkeitsökonomie des Publikums stört bzw. subvertiert.²³⁷

2.4 Spielarten des Barockbegriffs im Prenzlauer Berg

Dass Jan Faktor noch heute im Feuilleton als »barocker« Autor aus dem Prenzlauer Berg gehandelt wird, lässt sich nicht aus seinem Werk allein begründen, sondern steht exemplarisch auch für die Karriere des Barockbegriffs, der aus zweifelhaften stiltypologischen Kontexten herrührt,²³⁸ den wissenschaftlichen Diskurs seither jedoch vor allem im westdeutschen Raum überschritten hat: Schon Adorno kritisierte frühzeitig die »clichéhafte Überdehnung des Begriffs«.²³⁹ Ein Blick auf die Literaturgeschichten der DDR zu Beginn des Kapitels zeigte, dass dort die Rede vom »Barock« aus anderen Gründen ausgeklammert und das 17. Jahrhundert stattdessen ausweichend als »Zeit des großen Krieges« oder »Zeit der vollen Entfaltung des Territorialabsolutismus« bezeichnet wurde²⁴⁰ – oder dass die Überblickswerke den Barockbegriff zwar einführten, dann aber aufgrund

236 Zu Faktors Manifesten, vgl. Vgl. Hähnel-Mesnard: »Manifeste in selbstverlegten Zeitschriften«, S. 158–161.

237 Von diesen Performances berichtet etwa Annett Gröchner: »Keine Romane! Der experimentelle Autor Jan Faktor erhält den diesjährigen Alfred-Döblin-Preis«. In: *Berliner Zeitung* (25. Mai 2005) Nr. 122, S. 31.

238 Vgl. noch einmal Lepper: »Zur Erfindung des »Barock«.«

239 Theodor W. Adorno: »Der mißbrauchte Barock«. In: Ders.: *Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 401–422, hier S. 406.

240 Vgl. Kapitel 2.1 dieser Untersuchung.

der »Klasseninhalte und ihre spezifische Ausdrucksformen verwischenden bürgerlichen Gepflogenheit[en]«²⁴¹ verwarfen.

Im Prenzlauer Berg wandert die Vokabel des Barocken indes prominent durch Texte ganz unterschiedlicher Autoren, wie Bert Papenfuß oder Rainer Schedlinski. Im Vordergrund dieses Unterkapitels sollen zwei Gedichte von Stefan Döring und Andreas Koziol stehen, die den Barockbegriff spielerisch variieren und zur Verortung im literarischen Feld, vor allem im Verhältnis zum ästhetisch-kulturpolitischen Programm der DDR, produktiv nutzen.

2.4.1 Barockende Gelage. Stefan Dörings *die hoffnung der hoffeste*

Die Lyrik Stefan Dörings ist hier aus zweierlei Gründen von Interesse: Zum einen ist Döring der dritte Mitverfasser des »schalxtum« proklamierenden Manifests *Zoro in Skorne*, und steht daher mit der Poetologie Faktors und Papenfuß' in Verbindung. Das hier untersuchte Gedicht, »die hoffnung der hoffeste«, entstand so in einem direkten kommunikativen Zusammenhang mit der Lyrik Papenfuß', wie noch zu zeigen sein wird.

Die Gedichte Dörings erschienen erstmals gesammelt innerhalb der »außer der reihe«-Edition, herausgegeben von Gerhard Wolf im *Aufbau Verlag*, unter dem Titel *heutmorgestern. gedichte*.²⁴² Er kombiniert die zeitliche Dimension mit einem transgressiven Moment, wie es beispielsweise schon in Kuhlmanns vielverwendeter Formel »waristwird« zum Ausdruck kommt. Auf die Inszenierung von Grenzüberschreitungen in der Lyrik des Prenzlauer Bergs hat vor allem Karen Leeder hingewiesen.²⁴³ So kann sich das Verlangen nach Transgression auch auf Umgangsweisen mit literarischen Traditionen in der DDR beziehen, bestimmte Bereiche der Literaturgeschichte auszublenden und zu entwerten. In den Gedichten aus *heutmorgestern* geht es häufig um eine Auseinandersetzung mit diesen »zeitfluchten«, die Aspekte ausklammern, »beschatte[n]« (H 43) oder durch Grenzssetzungen einhegen. Döring stellt dem ein Aufbrechen dieser »massstäbe und zeitmasse« (H 37) entgegen: »bin ich schon dabei/umwege zu durchschauen/feststehendes aufzuheben«. Ausagiert wird dies etwa an der Klassik-Rezeption in der DDR, die namensgebend für das Gedicht »die deutsche klassik« ist. In ihm möchte sich das Ich von dem kollektiv forcierten Geschichtsverständnis distanzieren: »davon sei abgesehen/davon sei abgesehen«, lautet eine häufig wiederholte Formel im Gedicht. Die Klassik hingegen stellt es vor als Teil »unserer gegenwärtigen und künftigen/geschichte der deutschen literatur/aus der wir kommen/nehmen oder nicht« (H 8). Dies erinnert an Formulierungen aus den Deutsch-Lehrplänen der DDR wie »Aus unserer klassischen Na-

241 Boeckh [u.a.]: *Gedichte der deutschen Literatur, 1600–1700*, S. 5.

242 Stefan Döring: *heutmorgestern. gedichte*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989. Im Folgenden wird auf diese Ausgabe mit der Sigle H verwiesen.

243 Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 43–70. Leeder wählt die Gedichtzeile »ich fühle mich in grenzen wohl« von Döring zum Titel ihres Kapitels.

tionalliteratur«, die eben ein solches kollektives Literaturverständnis explizit anleiten.²⁴⁴ Die »wissende[n] institutionen« der DDR als Vorsortierer des gemeinsamen Kulturkanons, ihre Selektionsprozesse aus »illusionistischer verklärung« und »repräsentative[m] zierat«, (H 8) stellt das dichterische Unterfangen des Ab-Sehens infrage.

An anderer Stelle kritisiert Dörings Lyrik »die gegenfertigen stillisten« (H 70), die systematische Forcierung eines Stils und dessen Bewahren-Wollen. Die so zum Ausdruck kommende »grammatigkeit« des Systems ziehe eine Generation von »leseresel[n]« heran, die in Anbetracht des ästhetischen Grundprogramms lediglich »mitgähnen und ja dazu sagen«. Präsentiert und forciert wird also vor allem auch ein stilistisch gereinigter Kanon – dem sich, so heißt es im Gedicht mit dem sprechenden Titel »was mir deine schleuder ist dir meine waschmaschine«, die Nestbeschmutzer als »galante tagediebe« widersetzen (H 30). Hier kommt mit der Galanterie nicht nur das höfische Sujet der Frühen Neuzeit ins Spiel, sondern auch ein närrisches Moment: Der »verwaschen[en] klarwäsche« werden vom Gedicht »dreckschleudern« entgegengesetzt: »des gewäschs bestimmung istn dreck«. Wie bei Papenfuß' Fischart-Reminiszenzen ist auch hier der Unflat und das Verunreinigen Zeichen einer Gegenbewegung, eines Widerstands.

Das Gedicht »aus der hüfte geliftet« (H 49) knüpft an diese Bildfelder an, wendet sie allerdings ins Gewaltvolle. Neben Faustkampf und Arschtritt²⁴⁵ oder dem metaphorischen »ins auge [...] fassen« preist es das »verballhornen« als eine plausible Strategie an – entnommen der »geschichte menschlichen narrentums«, geht es sodann um das Gewinnen neuer Freiheiten:

gerierte bewegung unter leiber
umschwünge vorzuspiegeln spielen
ohne zu köpfen handzulangen fusszuangeln
frei zu spielen im hüft-lift
kopf – fuss – hand?

Die zitierten Verse betonen einerseits ein ins Körperbild gefasstes spielerisches Moment, das vor allem das Verkehren, Auf-den-Kopf-Stellen beinhaltet. Diese Praktiken können verbal in der Dichtung vollzogen werden: »so wende ich wendungen« (H 57), spricht demnach ein Poet in Dörings Rollengedicht »ein stück zeit«. Andererseits evoziert die Passage auch eine bekannte (Narren-)Spiegelmetaphorik, die etwa den Schelm Till Eulenspiegel bei seinen Vorhaben begleitet, Konventionen, Gesten und Sprechweisen nachzuahmen und sie dadurch derb zu überspitzen. Wie in der Lyrik Papenfuß'²⁴⁶ finden sich

244 Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik, Ministerium für Volksbildung (Hrsg.): *Lehrplan Deutsche Sprache und Literatur. Teil Literaturunterricht. Klasse 10*. Berlin: Volk und Wissen 1987, S. 17.

245 Vgl. H 49: »alle fussballnen gehversuche/teilen in fussangeln arschtritte aus/küssen den fuss in der tretmühle«.

246 Zu dieser »Eulenspiegel-Lesart« bei Papenfuß, vgl. ferner Jürgen Zenke: »Vom Regen und von den Traufen. Bert Papenfuß-Gorek: *die lichtscheuen scheiche versunkener reiche*«. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen. Gegenwart II*. Stuttgart: Reclam 1997, S. 146–157, hier S. 148f.

nun auch bei Döring, etwa im Gedicht »verdacht« (H 83), Eulenspiegelsche Anweisungen, »folgsamkeit [...] aufsässig« *ad absurdum* zu führen.

Schon wesentlich früher im Band erscheint der Narr als Reflexionsfigur im geschlossenen System: »jeder der narr seiner zeit zur unzeit / in dem was gewesen war des wesens gewahr«. Dieser Sentenz des Gedichts »es gibt keinen ausweg« (H 14) lässt sich nun zweierlei entnehmen: Zunächst die Einsicht, dass erst die Retrospektive dazu ermächtigt, eine Gesellschaft bzw. Zeit als närrisch zu diagnostizieren. Zugleich aber lässt das Heraustreten aus der eigenen Zeit, das Betreten einer »unzeit« den Narren selbst sich als solchen erkennen und dabei »des wesens [seiner Zeit] gewahr« werden. In der närrischen Verbindung aus »schwermut« und »leichtsinn« würde dann der im Titel des Gedichts vermeintlich negierte »ausweg« liegen: Wer sich selbst zum Narren hält, enthebt sich seines eigenen zeitlichen Kontextes, dem paradoxen Joch, »gezwungen in taten aus freiem willen« zu existieren, und schafft sich neue, abseitige Verbindungen. Ein Verlassen der eigenen Zeit, literarisch etwa möglich durch die Rezeption bzw. Lektüre vergessener Traditionen, erzeugt somit die für die eigene Zeitdiagnose notwendigen Rahmenbedingungen. Hier überschneidet sich Dörings *schalxtum* nicht nur mit dem Bert Papenfuß', sondern antwortet direkt darauf. Ein signifikantes Beispiel stellt Dörings Gedicht »die hoffnung der hoffeste« dar, das in Papenfuß' *Ation-Aganda* als Kommentar zu dessen Gedicht »Vernunftschloß« (AA 65) aufgeführt wird.²⁴⁷

Das »Vernunftschloß« beschließt die »Kitt'schen Sentenzen zur Selbst-Stefung [...]«, die in der *Ation-Aganda* den »8, barocker Umtriebe entkleidete[n], Gedichte[n]« nachgeordnet sind. Der Text greift zahlreiche Gedanken des Manifests *Zoro in Skorne* poetisch auf, wie etwa die Vorstellung vom Gewinn – der gelungenen Kunst, die zugleich ausklammert und einen kaschierten (gekitteten) Verlust darstellt und sich hier an den Aspekt des Vernünftigen koppelt. Eine solche Kunst aus dem Elfenbeinturm, dem »Vernunftschloß«, wird im Gedicht als steif, leidenschaftslos und untätig klassifiziert. Konträr dazu steht nun die Haltung des Ichs:

Meine Liebe ist abgrundtief
& sogar überflüssig
(Verstand = Mörder,
Alltag = Hölle) (AA 65)

Der Poetik des »mordenden« Verstands setzt das Gedicht eine Forcierung von Leidenschaft und Liebe entgegen,²⁴⁸ wie es diese Untersuchung bereits weiter oben für die Kuhlmann-Rezeption Papenfuß' konstatiert hat. Die im Manifest *Zoro in Skorne* von Döring, Faktor und Papenfuß entworfene Gegen-Kunst, die *Schrunst*, beschäftigt sich mit ebendiesen entwerteten, als überflüssig (oder dekadent) empfundenen Aspekten und vertritt dabei poetische Diversität als Nebeneinander verschiedenster Möglichkeiten.

247 Prominent bereits im Inhaltsverzeichnis der *Ation-Aganda*, vgl. AA 7.

248 Vgl. ZiS 16.

In seinem Gedicht »die hoffnung der hoffeste« (H 76) antwortet Stefan Döring auf Papefuß' Gedicht, das sich selbst durch seine Unterschrift und ein Postskriptum als Botschaft präsentiert (AA 65). Dörings Text entwirft eine Gegengesellschaft zum organisierten Kunstverein des »Vernunftschloßes« und bezieht sich dabei auf die nicht-staatlich organisierte Hinterhofkultur des Prenzlauer Bergs,²⁴⁹ die ästhetische Programmatik und das Selbstverständnis der Schriftsteller:innen dieses Kreises:

die hoffnung der hoffeste

ja, ja, der hoffnung hoffart sei
 beklagt verrissen mit vernunftschlüssen
 umstellt dass sie (re!) ins absurde
 sich duckt sein anzeichen ihr abgerissen
 übermalte blindnisse ihnen verworfen
 plakatöne versöhnt entratnen töchtern
 ihnen (kontra!) das kennerwort geflüstert
 von faselndem fusel umschwappten buhnen
 derweil bescheiden erträge einstreichen
 welche in allem mit allen sich gleichen.
 ja, schon der hoffeste hoffnung
 die sich, wirtshäuser in spe, scharthen
 gemessen um fassbier, bessere lasttiere
 der schönen alten welt, barockten,
 mieteten jene auch nur die punktion
 jedoch in der galle der grottstadt
 denn wo oder übel muss man sich aufhalten
 lassen (passe!). und der gesundheit
 folgt die krankheit eben als versuch
 der heiligung, jahre und namen
 entführter revolten zurückwollen.
 doch nein, dass im einzel-zweikampf
 jed-entweder auseinanderfällt
 oder gemeinsam draus draufgeht
 dabei hilft auch kein vers-tand. (H 76)

Obschon das Gedicht nicht in Strophen untergliedert ist, lassen sich doch einzelne Abschnitte erkennen, die jeweils mit den Partikeln »ja, ja« (V. 1), »ja« (V. 11) und »doch nein« (V. 22) eingeleitet werden. Der erste Abschnitt (V. 1–10) knüpft thematisch und begrifflich an das »Vernunftschloß« an; der zweite entwirft eine Form der gegenläufigen Kultur. Im dritten Teil folgt eine abschließende Reflexion. Eine weitere Strukturierung

²⁴⁹ Zur Hinterhofkultur bzw. den »Paradiesgärten« des Prenzlauer Bergs, vgl. den Reportageband von Daniela Dahn: *Kunst und Koble*, bes. S. 67–76.

ist durch die in Klammern gesetzten Ausrufe »re!«, »kontra!« und »passe!« gegeben, die allesamt dem Skat entnommen sind und auf eine barocke Ausdeutung der (Hof-) Gesellschaft als Spiel hindeuten, wie sie sich etwa in den zahlreichen Schachgedichten des 17. Jahrhunderts niederschlägt.

Durch den Begriff der Hoffart erhält das Gedicht schon eingangs einen antiquierten Tonfall – gerade weil dieser in Verbindung mit der doppelten Bejahung und mit dem Moment des Hoffnungsvollen die nur bis in die Frühe Neuzeit gebräuchliche positive Konnotation von »hoch herziges wesen, tapferkeit«²⁵⁰ impliziert. Der Alliteration »der hoffnung hoffart« stellt sich eine weitere entgegen: »verrissen mit vernunftschlüssen« (V. 2) – auch hier in einer veralteten Schreibweise,²⁵¹ die jedoch zugleich die Grundthese des Papenfuß-Gedichts neu aufgreift. Das »Vernunftschloß« in der Offenheit der Vokale, der Sanftheit der enthaltenen Frikative, schließt sich phonetisch und semantisch ab: Das O gerät zum dunkleren Ü, dem F wird ein plosives P beigesellt, die »vernunftschlüsse« kontrastieren damit umso stärker, auch lautlich, mit der »hoffnung hoffart«, die sie verreißen und umstellen, sodass sich diese »ins absurde« ducken muss. Versteht man die »hoffnung hoffart« als ästhetisches Programm des Prenzlauer Bergs, die »vernunftschlüsse« hingegen als einengende, statische DDR-Umgebung, könnte dies einen Hinweis auf die Flucht der Szene in Unsinnsdichtung oder Dada-Schreibweisen bedeuten. Das Wegducken würde dann in einen Akt der hermetischen Abriegelung münden. Im Neologismus der »übermalte[n] blindnisse« (V. 4) offenbart sich die Strategie der Maskierung, um unscheinbar zu bleiben und dem Radar des offiziellen Literaturbetriebs zu entgehen. Diese Dichtung gibt sich nicht sofort als Bestandteil einer Gegenkultur zu erkennen – die »anzeichen« sind ihr abgerissen, analog zum Verrissen-Werden durch jene Vernunftinstanz.

Bemerkenswert ist hier die Einbindung des Gegenworts »kontra!«, das ebenso wie »re!« zu den Ausrufen im Skatspiel zu rechnen ist:²⁵² Es ist Ausdruck hoher Selbstsicherheit des Spielers, verdoppelt es doch den Wert des Spiels, und kann von Mitspielern als Provokation aufgefasst werden, die diese ggf. mit einem »re!« kontern, was wiederum den Spielwert verdoppelt. Indem Döring nun die Anordnung der Begriffe tauscht, lässt er die Reaktion der eigentlichen Herausforderung vorausgehen. Dies ließe sich als eine Art Angriff aus der Defensive interpretieren, das Kontra-Geben als Akt der Selbstbehauptung aus einer angefochtenen Position. Zugleich sind »kontra!« und »re!« keine offiziell anerkannten Begriffe, gehören lediglich zum »inoffiziellen« Skatwortschatz. Dergestalt ist hier wohl auch die Einklammerung der Wörter zu verstehen, die den Ausrufungszeichen einen Dämpfer verleiht. Die Begriffe könnten durch die Qualifizierung als geflüstertes »kennerwort« auf einen geheimen Code der Hofgemeinschaft hindeuten, der, durch

250 Grimm u. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Abgerufen am 7. September 2020 unter: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=hoffart>.

251 Das neuhochdeutsche Wort »Vernunft« geht zurück auf »ahd. *firnumft* [...], *ti*-Abstraktum zu *vernehmen*«, Art. »Vernunft«. In: *Kluge. Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 25. Aufl. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2011, S. 955.

252 Für diesen wertvollen Hinweis auf die Skat-Anspielungen des Gedichts danke ich Bernadette Grubner.

eine weitere Alliteration im Text besonders hervorgehoben, mit allerlei wortreichem »faselnde[n] fusel« (V. 8) kaschiert wird.

Die Tätigkeit in der (Halb-)Öffentlichkeit, auf »umschwappten buhnen«, ist im Text als Brotverdienst (V. 9) ausgewiesen, als politische Zurücknahme, um durch versöhnliche Töne an der Oberfläche (V. 6) weniger aufzufallen. Der hier generierte Output ist verträglich, gleichmäßig, statisch – hat immer dieselbe Form, und entspricht daher der von den »vernunftschlüssen« verordneten Ästhetik: Es entstehen Werke, »welche in allem mit allen sich gleichen« (V. 10). Die intendierte Gleichmäßigkeit wird nicht nur durch die Wiederholung der Worte »alles/n« gekennzeichnet, sie wird vor allem durch den einmaligen Reim im Gedicht noch einmal besonders hervorgehoben: das Einstreichen reimt sich hier auf das Sich-Gleichen – wer sich innerhalb des ertragreichen Systems bewegt, dem steht wenig Spielraum zur Verfügung.

Mit der Metonymie der »hoffeste hoffnung« wird der zweite Teil des Gedichts ebenfalls durch eine Alliteration eingeleitet, die zugleich semantisch und lautlich den Bezug zur »hoffnung hoffart« des ersten Verses herstellt. Die Bezeichnung »Hof« ist in zweierlei Hinsicht zu verstehen: Einerseits stellt sie einen physischen Hof vor, der von Gebäuden »umstellt« (V. 3) ist und sich poetisch ausmessen lässt – andererseits kann sie sich auch auf eine gehobene Gesellschaft beziehen, wie es im Begriff der »Hoffart« mitschwingt. Dergestalt kann ein Hoffest die Zusammenkunft von Nachbarn im Hinterhof eines Hauses, aber auch die Festivität einer höfischen Gemeinschaft bedeuten.²⁵³ Döring belässt es bei dieser Doppeldeutigkeit, baut sie in den nachfolgenden Versen gar noch stärker aus, indem er gerade das höfische Element betont. Einige Metaphern spezifizieren die Gemeinschaft näher: »wirthshäuser in spe« stellen so eher nicht-institutionalisierte Durchgangszimmer²⁵⁴ oder Raststätten dar, sind also angelegt zur Weiterreise nach kurzem Verharren. Im Zentrum steht der Alkohol, er hält die »schar« (V. 12) zusammen – das Partizip »gemessen« mag hier, gerade mit Blick auf das religiös geprägte Vokabular der nächsten Verse, im Sinne eines Rituals, einer gemeinsamen Messe verstanden werden. In der Zuordnung »bessere lasttiere / der schönen alten welt« kollidiert das auf die Zukunft Gerichtete (»in spe«) der Festgesellschaft mit ihrem gleichzeitigen Blick in die Vergangenheit, deren Güter (die Güter der Dichtung: Sprache, Motive, Geschichten etc.) sie hervorholen (V. 15).

An dieser Stelle fällt nun der Begriff des Barock, allerdings nicht in seiner üblichen Form als Substantiv oder Adjektiv – sondern als Verbum, das hier eine Aktion, einen Prozess, einen Versuch der Annäherung umreißt: Auch für Döring gibt es eben nicht »den« Barock, sondern das »Barocken« als Akt, als Technik des Zugriffs auf Vergangenes. Zugleich weckt das Ba-Rocken Assoziationen an die Rockmusikszene im Prenzlauer Berg. Es folgt im Text ein Neologismus aus *Punk* und *Fusion*: Die »punktion« (V. 15) greift lautlich (als Homophon zu »Pension«) noch einmal die vorangegangenen »wirthshäuser in spe« auf. Zugleich praktiziert die chimärenhafte Wortbildung selbst das, was sie thematisiert: Aneignung (hier: Anmietung) der »schönen alten« Traditionen in sub-

253 Kuhlmann: *Kühlpalster*, Bd. 2, V. 13580: »Di Hoffart ist der Hof-art angeerbt«.

254 Vgl. der Band von Felsmann u. Gröschner (Hrsg.): *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg*.

versiver, das umgebende System provozierender Weise. Der *Punk* betont als Kunst- und Musikstil das Verwahrloste und Vermoderte,²⁵⁵ dergestalt befindet er sich in der »galle der grottstadt«. ²⁵⁶ Legt man dieser Formulierung die durch den Barock-Begriff noch einmal evozierte Frühneuzeit-Affinität zugrunde, stößt man auf die zentrale Funktion der Galle in der vormodernen Medizin. Im Sinne der Humoralpathologie sitzt der Punk des Prenzlauer Bergs damit nicht am Herz oder Puls der Stadt, sondern am konstitutiven Organ der Melancholie. Der letzte eingeklammerte Ausruf des Textes »(passe!)« (V. 18), im Skatspiel Signal für eine Niederlage, lässt sich als Ausdruck dieser frustrierenden Passé-Erfahrung lesen. Indes verschwimmen die zwei historisch gewachsenen Konnotationen von Melancholie als klinischem Zustand im Sinne der Humoralpathologie und modernem Gefühl der Sehnsucht, der Retrospektive. Der finale Satz des zweiten Abschnittes baut diese Doppelbedeutung aus: Die »gesundheit« wird als Zustand abgelehnt, und im Sinne der Leidensethik der wünschenswerten »krankheit« nicht als Heilung, sondern malapropistisch als Methode der »heiligung« gegenübergestellt. Gesundheit kann hier auch im Sinne der Volksgesundheit verstanden werden, der Vorstellung etwa des DDR-Systems, wie ein gesunder Text, eine der Bevölkerung im Sinne des Sozialismus wohltuende Ästhetik auszusehen habe. Der oppositionelle Melancholiker²⁵⁷ stellt sich als Märtyrer gegen dieses System, und wird daher von offiziellen Kreisen als abweichlerisch und krank aufgefasst. Dabei – und hier kommt die zweite Dimension des Begriffs ins Spiel – sehnt er sich nach »entführte[n] revolten« (V. 21), Geschichten der Opposition und Dissidenz, die von jenen Vernunftschlössern ihrer Position enthoben und der Öffentlichkeit dadurch entzogen wurden. Die Melancholie bedeutet bei Döring schlicht ein »zurückwollen« dieser »jahre und namen« – literaturwissenschaftlich gewendet könnte man analog von Epochen und Autor:innen sprechen.

Der dritte, kürzeste Abschnitt des Gedichts setzt mit zwei deutlich negierenden Partikeln (»doch nein«) ein, die das vorher skizzierte Unterfangen infrage stellen. Geschildert wird der Zerfall bzw. eine Vereinzelung der Gemeinschaft – der Verdacht liegt nahe, dass das Paradoxon »einzel-zweikampf« auf innere Rivalitäten und Individualisierungsbestrebungen innerhalb der Szene anspielt. Die Gemeinschaft spaltet sich in eine »entweder [...] oder«-Haltung. Gibt man zu bedenken, dass Dörings Gedicht auf Papenfuß antwortet, der sich mit dem gemeinsam geschriebenen Manifest *Zoro in Skorne* befasst, und dieser Text wiederum im Nachgang der *Zersammlung* 1984 entstand, lässt dies den Schluss zu, dass hier womöglich auf ebenjene Lese- und Diskussionsreihe angespielt

255 Zur Punkmusik im Prenzlauer Berg, vgl. Seth Howes: »Killersatellit« and *Randerscheinung*. Punk and the Prenzlauer Berg«. In: *German Studies Review* 36 (2013) H. 3, S. 579–601.

256 Vgl. »grottstadt« kann hier als Neologismus für eine (durch Geheimdienste) unterhöhlte Stadt gelten, wie sie etwa Wolfgang Hilbig in seinem Roman *ICH* dargestellt hat. Im Frühneuhochdeutschen, etwa bei Paracelsus, kann »grotteln« auch bedeuten, »von fahriger, zweckloser arbeit« zu sein; Grimm u. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Abgerufen am 7. September 2020 unter: <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemma=grotteln>.

257 Den Typus des barocken Melancholikers hat vor allem Walter Benjamin geprägt, vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978, S. 124f.

wird. Die *Zersammlung* ist vor allem in die Annalen der Prenzlauer-Berg-Geschichte eingegangen, da auf ihr die Gründung eines inoffiziellen Schriftstellerverbandes wegen divergierender Einzelinteressen kläglich scheiterte.²⁵⁸ Dass sich die Teilnehmer:innen der beschriebenen »hoffeste« zur Leidensgenossenschaft zusammenschließen, die »gemeinsam draus draufgeht«, wird am Ende des Gedichtes noch einmal betont (V. 24). Die genuin auf das literarische Feld bezogene Bilanz ist ernüchternd. Das Teilen von Worten und Gedichten, wie es Ereignisse wie die *Zersammlung* forcierten, hat die Gemeinschaft nicht näher zusammengeführt – den »vernunftschlüssen« des Systems lässt sich nur (hilflos, wie es im Gedicht heißt) »vers-stand« (V. 25) entgegensetzen.²⁵⁹ Diese Wendung antwortet noch einmal auf Papenfuß' Formel »Verstand = Mörder«, und weist die Verse der Kontra-Geber zugleich als Spielzeug, Trödel oder nutzlose Ware aus. »die hoffnung der hoffeste« ist gescheitert – oder um mit Quirinus Kuhlmann zu sprechen: »Aller hoffe ist nun Torheit«²⁶⁰ – »In ihrer Schrift ist keine Schrift mehr inn!«²⁶¹

2.4.2 Vom wütenden Barockprediger. Andreas Koziols *baroque balletriste*

Im »Hinweis auf einen Dichter« geht Helmut Heißenbüttel 1990 ausführlich auf Bert Papenfuß und seine literarische Traditionsbildung ein, besonders auf die Kuhlmann-Nähe des Autors – die vor allem in dessen »Worttaten«, der Erklärung des Worts zur »primäre[n] Sache«, bestünde. Am Ende einer breiten Erläuterung der Affinitäten beider Dichter unternimmt Heißenbüttel noch einmal eine überraschende Öffnung dieser Konstellation:

Hier komme ich von meiner Prämisse, die ich anfangs gemacht habe, zurück auf die Stellvertreterschaft von Papenfuß-Gorek für eine ganze Gruppe und Generation. Ich kann den gleichen »Geist« wiederfinden bei Uwe Kolbe, Rainer Schedlinski, Jan Faktor, Stefan Döring, Sascha Anderson usw. Papenfuß-Gorek erscheint im Vergleich nur konzentrierter, aber auch weitschweifiger. Ein guter Schuß Anarchismus ist beigelegt. Aber war Quirinus Kuhlmann kein Anarchist?²⁶²

Obschon Heißenbüttel zu vielen Texten aus der Szene des Prenzlauer Bergs keinen Zugang hat, entdeckt er bereits so etwas wie ein gemeinsames Programm, das sich durch den Blick auf (rezipierte oder zumindest poetisch verwandte) Autor:innen, hier Quirinus Kuhlmann und »die christliche Mystik des 17. Jahrhunderts«, zum Vorschein bringen lässt. Für die Argumentation fehlt ihm noch, wie oben bereits dargelegt, jene Rezension

258 Dazu Jan Faktor: »Die 80er Jahre gingen zwei Jahre früher zu Ende. Über die inoffizielle Literatur der DDR in den achtziger Jahren«. In: *Wespennest* (1990) H. 78, S. 21–25, hier S. 22.

259 Der »vers-stand« erweist sich als Parodie auf das Primat des Verstandes der Vernunftschloss-Denkweise, diese parodierende Verballhornung bleibt aber unschädlich.

260 Kuhlmann: *Kühlpсалter*, Bd. 2, S. 291, V. 18321.

261 Ebd., V. 10901ff.

262 Heißenbüttel: »Hinweis auf einen Dichter?«, S. 130.

von Adolf Endler, die diese These stärker untermauern würde – ist es doch auch Endlers Ansinnen, über den gemeinsamen Blick auf die Frühe Neuzeit etwa Verbindungen zwischen den Autor:innen herzustellen. Dergestalt ist ihm zufolge nicht nur Papenfuß nach dem Mickelschen Diktum von Kuhlmann inspiriert; auch ein Schriftsteller, den Heißenbüttel nicht erwähnt, wird in die Tradition frühneuzeitlich-geistlicher Lyrik gestellt:

Nebenher: in Koziol wütet ein bleicher bayerischer Barockprediger, Pech und Schwefel ausschüttend über die Häupter seiner Gemeinde, zuweilen innehaltend und baß erstaunt über die kostbare »symbolistische« Fügung, die ihm untergekommen, zuweilen selbstversunken und wenig kommunikativ in »Zungen redend«.²⁶³

Religiöse Elemente sind in Koziols Lyrik unverkennbar – sein erster offiziell publizierter Band, *mehr über rauten und türme*,²⁶⁴ der Gedichte aus den Jahren 1984 bis 1988 enthält, lässt daran keinen Zweifel aufkommen: Die Texte tragen Titel wie »psalm« (RT 9) oder »das verbalisierte paradies« (RT 73), vermitteln »kredo[s]« (RT 19), variieren biblische Episoden wie die Schöpfungsgeschichte oder Erzählungen von der Dreieinigkeit.²⁶⁵ Doch einerseits ist dieser religiöse Traditionsbezug, der auch sprachlich durch regelmäßige Strophen, durchgängige Metren und Reimschemata²⁶⁶ ausagiert wird, nicht unpolitisch: In den durch »opas metrik« (RT 86) harmlos wirkenden Texten ist häufiger von »schwarzer rotstiftpolitik« und »flüsterpropaganda« zu lesen (RT 23). Andererseits steht Koziols Lyrik auch in einer ganz weltlichen Tradition: Sie verweist etwa auf Umberto Ecos *Der Name der Rose* (RT 76), Shakespeares *Hamlet* (RT 67),²⁶⁷ Goethes *Zauberlehrling* (RT 17), Artaud und Brecht (RT 58). Auch Bezüge zur Dichtung der eigenen Szene werden unablässig hergestellt, etwa im Papenfuß-Gedicht *löffelwirbel* (RT 25), in dem von »unzeitreife[n] lesefrüchte[n]« die Rede ist, von »reisehunger, der das flüchtige verbindet«. Der Text spielt auch auf Papenfuß' 1985 veröffentlichten Lyrikband an: »auf der zeile klappert der gewohnte schneid/ von schritten, die den harm hermetisieren«. Hier finden sich die Lesungspraktiken der Szene wieder, in Döring'scher Manier charakterisiert als »hinterhofgesänge«. Das Gedicht »gutenbergs note« (RT 8) hingegen beschäftigt sich mit der Samizdat-Kultur des Prenzlauer Bergs, setzt sie in Verbindung zur Entthronung

263 Endler: »Anlässlich der Anthologie«, S. 61.

264 Andreas Koziol: *mehr über rauten und türme. gedichte*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1991. Im Folgenden wird auf diese Ausgabe mit der Sigle RT verwiesen.

265 Vgl. RT 7: »es es und es«.

266 Vgl. das Gedicht »die moritat von opas metrik«, RT 86: »schreibe mich »abab««.

267 *Shakespeare*-Reminiszenzen finden sich bei allen in diesem Kapitel vorgestellten Autoren: Papenfuß (ViZ 24f), Faktor (GV 28), Döring (H 107) und Koziol. Vgl. Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 234f. Die Auseinandersetzung mit Shakespeare wäre wohl, gerade vor dem Hintergrund etwa von Heiner Müllers *Hamletmaschine*, ein eigenes Kapitel wert. Überlegungen zu diesem Komplex finden sich bei Corinna Kirschstein: »Hamlet in der Sowjetischen Besatzungszone und in der DDR«. In: Peter W. Marx (Hrsg.): *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 190–201.

der katholischen Kirche in der Frühzeit des Buchdrucks.²⁶⁸ Es finden sich auch bereits aus der Lyrik Papenfuß', Dörings und Faktors bekannte Motive wieder, so das Insistieren auf Dichten als Praxis des *Ver-Dichtens*: »auf dem worfluß der geschichte / wieviel löcher ich verdichte« (RT 20). Die Rede von der durchlöcherten, lückenhaften Geschichte²⁶⁹ erinnert an die Forderungen des Manifests *Zoro in Skorne*, sich den blinden Flecken der Literaturgeschichtsschreibung zu widmen. Auch Koziol geht es demnach um die Herausstellung von Lektüren jenseits des Kanons, wie er etwa am Beispiel Hölderlins ausführt.²⁷⁰

Doch seine Dichtungen sind nicht nur, wie Gerhard Wolf in seinem Vorwort zum Lyrikband schreibt, als »enge Tuchföhlung zur deutschen Lyrik« aus der Zeit »von der Klassik bis zur Moderne« zu lesen.²⁷¹ Auch für Endlers These vom »Barockprediger« Koziol finden sich Hinweise: Das Gedicht »friedensreif« (RT 13), lesbar als Schulterschluss mit den Friedensbewegungen auf beiden Seiten der Mauer, enthält zahlreiche mystische Elemente. Präsentiert wird ein reisendes, frommes, von sich selbst entfremdetes Ich: »wo ich geh und steh und für dich schreibe / macht die ferne zu mir selbst den besten schnitt« lautet ein zentraler, als Apostrophe an die christliche Gottheit gerichteter Doppelvers. Das Subjekt berichtet von einer religiösen Vision, einem »traum«, der sich durch Worte artikuliert, von einer Lebensgeschichte basierend auf Leid – auch hier mag man Quirinus Kuhlmanns *Kühlpsalter* bzw. dessen Geistreisen²⁷² und Leidenserzählungen mit-schwingen hören, zentrale Thesen wie die Mittlerrolle zwischen Mensch und Gott, die »Privatmythologie«²⁷³ Kuhlmanns klingen an: »ich bin ein zwischenmensch und klotze ran / mit sterbenswörtlichkeit, verschiedenen lebensmythen« (RT 14).

Wie schon Papenfuß zitiert auch Koziol alchemistische Motive, etwa den Stein der Weisen (RT 54) oder Homunculus (RT 56). Im Gedicht »quecksilbrige tiefpunktbot-schaft« (RT 36) beschreibt sich das Textsubjekt im Sinne eines Sprachalchemisten als »silbenkeimgetrieben«, wehrt sich mit dieser intensiven Betrachtung von Sprache gegen die »sinnespfändung« eines diktatorischen, die Sprache fragmentierenden Systems,²⁷⁴ die für das Ich »heilsverfremdung« darstellt. Der enge Bezug von Heilsgeschichte und Sprachverwendung schlägt sich auch in der wiederkehrenden Rede von den »verbalen paradiese[n]« nieder (RT 58), die im Gedicht »das verbalisierte paradies« (RT 73) einen Höhepunkt erreicht. Analog zu Kuhlmanns etymologischen Eskapaden ist das Gedicht durch den Wunsch gekennzeichnet, Wörter wie Verben intensiv zu betrachten, dorthin zu verfolgen, »wo sie anbegännen / sinn zu tragen«. Es fängt dabei auch die Boden- und Grenzenlosigkeit dieses Unternehmens ein und enthält einen Vorausblick auf das Ende

268 Vgl. Fischart: *Geschichtsklitterung*, S. 411: »Die Truckerey han gut Authoren/Ein recht ansehen geschafft / Und ihr Authorn wern längst verloren, / Thet nicht des Truckens krafft: / So lang nun euer eines wert / So lang wärt beider Rhum, / Derhalb ihr beid einander ehrt / Daß keines nicht abkum.«

269 Vgl. RT 42: »bibliothek der weltbildlücken«.

270 Vgl. RT 74. Zur Hölderlin-Rezeption im Prenzlauer Berg, vgl. ausführlich Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 129ff.

271 Gerhard Wolf: »Vorbemerkung«. In: RT 1.

272 Dazu vgl. Dietze: *Quirinus Kuhlmann*, S. 258.

273 Ebd., S. 141.

274 Vgl. RT 36: »gebrochnes deutsch gebrochen eis«.

aller Wörter, das gleichzeitig auf das Weltenende hindeutet. Eine männliche Figur, die sich diesen Gedanken widmet, scheint zusehends in den Wahnsinn abzudriften und wird dabei mit Kuhlmanns zentraler Farbe, dem Blau des Himmels, in Verbindung gebracht: »daß ein blick ins blaue seine hände bände / an gedankenketten die das hirn verwände«. Auch Details aus Kuhlmanns Biografie sind erkennbar – etwa sein angebliches Stottern als »stolpern« über die Verben oder »gehbeschwerden«. ²⁷⁵ Der letzte Vers greift den Topos der Geistreise erneut auf, und aktualisiert das paradiesische Moment: »reiseformel aus dem paradies der verben«. Das Formelhafte der Reise könnte auf Kuhlmanns Vorliebe für die Alchemie und für die Buchstaben- und Zahlendichtung hindeuten.

Ein zentrales Zeugnis für Koziols Auseinandersetzung mit der Poetik der Frühen Neuzeit findet sich noch recht zu Beginn des Bandes – das Gedicht »baroque ballettriste« (RT 15) trägt den Barockbegriff direkt im Titel und variiert ihn spielerisch. In einer mehr spiral- als kreisförmigen Struktur, auf die sogleich noch näher einzugehen ist, beschreibt es in bekannter *memento-mori*-Emblematik die Beschaffenheit einer Blüte, die scheinbar welkt, durch diesen Prozess sich aber zugleich vom schädlichen Baumstamm loslösen kann. Am Ende ist es gerade dieser selbstinitiierte Verwelkungs- und Ablösungsvorgang, aus dem die Blume in einer neuen Funktion hervorgehen kann:

baroque ballettriste

die blume in der krone eines baums
entblättert ihren kopf dem wunschruin
sein schatten ist die wurzel eines traums
von einem goldfisch im gebet der königin

des herzens wunsch der eine katze war
mit augen die der wahre schlaf berührt
erwacht als vogel aus der tanzgefahr
mit einem spiegel der den tod gebiert

die krücke eines schattens eines traums
schlägt wurzeln im gebet der königin
die blume, als gewissen eines clowns
hält den kopf schon für ein lächeln hin

Im Unterschied zu den bereits vorgestellten Texten Papenfuß', Faktors und Dörings kommt Koziols Gedicht auf den ersten Blick recht konventionell daher: Drei Strophen bestehen jeweils aus vier sich kreuzreimenden Versen, die bis auf wenige Ausnahmen einen jambischen Fünfheber als Grundlage haben – das ist zwar keine Form, die in besonderer Weise auf die Dichtung des 17. Jahrhunderts hinweist; durch die formale Stren-

²⁷⁵ Vgl. Zudeick: »Narr, Ketzer und Rebell«, S. 10.

ge und Regelmäßigkeit wird dennoch Historizität bzw. Antiquiertheit, eben »opasmetrik«, inszeniert.

Das Gedicht spielt auf eine ganze Reihe frühneuzeitlicher Motive an, die in den vorhergehenden Kapiteln bereits angesprochen wurden: Fast emblematisch findet sich etwa das Bild der Ruine und des Totentanzes, des freien Vogels und der schon erwähnten welkenden Blüte – Koziol präsentiert, übersetzt man den Titel, in der »baroque ballettriste« ein Ballett, einen melancholischen Reigen barocker Embleme und Motive, die sich gegenseitig ablösen, durch die formale Konsistenz, das Reimschema und die gleichmäßige Metrik jedoch auch eng miteinander verwoben sind. Der zunächst als Liebesgedicht erscheinende Text erinnert somit an allegorische Konstellationen, wie sie aus der Barocklyrik hinlänglich bekannt sind. Die vorgestellte »königin« etwa lässt sich nicht nur als »schädliche« Geliebte, sondern auch als Verkörperung einer mit Herrschaftsattributen ausgezeichneten Gewalt lesen.

Die folgende Interpretation möchte hier eine zusätzliche Ebene einziehen, um die Möglichkeit einer Lektüre des Gedichts als politischen Text hervorzuheben. Wird die DDR bei Papenfuß etwa als Gottesstaat skizziert, an zahlreichen Stellen mit dem ägyptischen Pharao Echnaton personifiziert und auch in Koziols Gedichten beispielsweise als »gevatert staat« (RT 23) bezeichnet, ließe sie sich hier gewinnbringend mit der vorgestellten Königin identifizieren. Diese Assoziation, gleichwohl verschlüsselt, ist durchaus provokant, bedenkt man das Selbstbild der DDR als monarchiekritische Republik. Dass Koziol jedoch gerade auch im Diktat der sozialistischen Ideologie einen problematischen Totalitarismus sieht, lässt sich schon am Titel des Folgegedichts »die abspeisung mit dem ideal« (RT 16) ablesen, das Bilder der »baroque ballettriste« aufgreift und variiert, wie an späterer Stelle noch zu zeigen sein wird.

Die engmaschige Verknüpfung einzelner Motive der »ballettriste« reicht also über das Gedicht hinaus und kann Aufschlüsse auch über eine Interpretation der im Text prominent auftauchenden »blume« liefern. Liest man sie im Geist des 17. Jahrhunderts poetologisch als Sinnbild für Dichtung,²⁷⁶ ergeben sich erstaunliche Korrespondenzen des geschilderten Verwelkungsvorgangs etwa mit den Reifungs- und Faulungsprozessen des schreibenden Ichs im vorgeschalteten Gedicht »friedensreif« (RT 13), oder mit dem im Text »notizen aus den tiefen der laufzettelwirtschaft« angestrebten »abschied[] von den bäumen« (RT 21). Die »baroque ballettriste« selbst knüpft an diesen poetologischen Charakter schon durch ihre Überschrift an – »ballettriste« kann demnach nicht nur auf das Ballett, sondern eben auch auf die Belletristik, die Kunst der schönen Buchstaben, verweisen. Wie Dörings Gedicht ist so auch Koziols Text als Selbstverortung lesbar, als Poetologie unter politischen Vorzeichen.

Der an den Jambus angepasste Nominalstil des ersten Verses entwirft eine komplexe Konstruktion: Analog zur Wortkunst des Elfenbeinturms im Gedicht »finstere betrof-

276 Zur sprechreflexiven Komponente der Pflanzenmetaphorik im 17. Jahrhundert, vgl. Hans-Georg Kemper: *Deutsche Lyrik der Frühen Neuzeit*. Bd. IV/1: *Barock, Humanismus. Krisen-Dichtung*. Tübingen: Niemeyer 2006, S. 82.

fenheit«²⁷⁷ wird hier, so die anzusetzende Interpretation, die Blume der Dichtung im hoheitlichen Teil eines (politischen) Systems, der »krone eines baums«, verortet. Das sich reimende Pendant im dritten Vers, der »traum«, weist den Baum zugleich als Konstrukt ohne Lebensgrundlage aus: »sein schatten ist die wurzel eines traums«.²⁷⁸ In dieser zum ersten Vers parallel angelegten Verschachtelung offenbart sich ein Paradoxon; denn die Wurzel, die dem Baum eigentlich Halt garantieren sollte, entpuppt sich als haltlos – somit fehlt der Blume in der Krone ihre Lebensgrundlage, sie »entblättert ihren kopf« und zerfällt angesichts des »wunschrui[n]s«.²⁷⁹ Dieser Traum und ruinöse Wunsch, so verdeutlichen Reim und Versstruktur, ist jedoch nicht der der Blume (hier: der Dichtung) selbst, sondern der einer Regentin, entspringt dem »gebet der königin«. Er hat somit ideologischen Charakter, ist Wunschenken einer herrschenden Instanz:²⁸⁰ gleichsam zwar schillernd wie ein Goldfisch, in der Bewegungsfreiheit jedoch auch stark einschränkend. Versteht man nun die welkende Blume als Dichtung, mag die »königin« hier das herrschende System der sozialistischen DDR personifizieren, die den ästhetischen Spielraum jedes Lyrikers vorgibt, ihn repräsentativ wie eine Blüte hofiert, ihm durch die zugrunde gelegte Ideologie²⁸¹ aber schließlich die Lebensgrundlage entzieht.

Die zweite Strophe gesellt dem »kopf« der blume das »herz« hinzu, und metaphoriert dessen eigenen »wunsch« als »katze« – der Geist der Dichtung, so ließe sich folgern, hat kein rebellisches Wesen, sondern gerät zum handzahmen Haustier, fügt sich dem Traum der Königin, den ideologischen Leitsätzen des herrschenden Systems. Die Dichtung befindet sich dabei im Dornröschenschlaf, ebenjenem frühneuzeitlichen Totentanz,²⁸² aus dem sie schließlich »als vogel« erwacht.²⁸³ An dieser Stelle tritt der Spiegel als zentrales Motiv wieder in den Vordergrund: Die Dichtung hält ihn der Königin vor, gebiert dabei den Tod – zeigt ihr somit in ihrem *memento-mori*-Ansinnen die Vergeblich-

277 Vgl. RT 12: »was der knöchel an die wand pocht / ist kein alphabet von zunder / ein betrübssystem mit hanfdocht / brennt den elfenbeinturm runter«.

278 Vgl. RT 12: »träume die mich nicht betrafen«; oder auch die adressierte Reimkunst in RT 19: »mit der ungemiesten spannkraft / deiner haftung an der landschaft / ging dir fast das maß verloren«, und im Gegensatz dazu die »kunst«, die sich »auf einem anderen blatt« situiert: »wurzeln drüben / fruchtlos und zerstreut noch mal / ohne maß gibts keine wahl« (RT 20). Zum metaphorischen Bild des Baums als »angestammte«, offizielle Literatur, vgl. RT 23: »ein eigentümlich holz / wuchs aus schwarzer rotstiftpolitik«.

279 Vgl. noch einmal das Vorgänger-Gedicht »friedensreif«: »wo mit andern worten so mein traum sich teilt / [...] faul ich langsam raus aus unsrem glück« (RT 13).

280 Vgl. auch das oben angesprochene Nachfolger-Gedicht »die abspeisung mit dem ideal« (RT 16).

281 Das meint hier den Traum vom Sozialismus, der seine Wurzel bzw. den Bezug zur gesellschaftlichen Realität verloren hat, ganz wie es Papenfuß häufiger in das Bild des »Gottesstaats« fasst.

282 Vgl. auch das Gedicht »schwarzer Reigen« (RT 78), in dem Koziol die Zensur durch den Staat als Totentanz inszeniert: »opfer der beschneidung / wortskelette, lettern tanzen«. Zur Einordnung, vgl. Eybl: »Narrenbuch und Totentanz«.

283 Diese Wandlung von der handzahmen Katze zum flügel-schwingenden Vogel vollzieht Koziol auch in RT 34: »und säß er lesend bei den katzen auf dem tritt / und schlug ein flügel ihm die zeitung aus der hand«, wobei es hier die Absage an die Zeitungslektüre ist, die den Befreiungsschlag vom System darstellt.

keit und Fruchtlosigkeit des Traumes. Interpretieren lässt sich dies als Aufforderung zu einer herrschaftskritischen Dichtung, die im letzten Abschnitt des Gedichts noch näher spezifiziert wird.

Nach der sehr dynamischen Mitte des Gedichts kehrt die dritte Strophe wieder thematisch zur ersten zurück: Die Eingangsverse beider Strophen erzeugen durch ihren syntaktischen Parallelismus jene postulierte Spiegelstruktur und auch der Motivreigen wird wieder aufgegriffen, allerdings durch zwei entscheidende Elemente erweitert. Die Krücke, die die Dürftigkeit jenes »schattens eines traums« ausstellt, wird zugleich als Waffe gegen das Nebulöse des Ideals eingesetzt, sie »schlägt wurzeln im gebet der königin«, artikuliert ihr gegenüber also deutlich den in der zweiten Strophe vollzogenen Sinneswandel. Sie ist Metapher prophetischer Erkenntnis und steht für eine Haltung, die eine kritische, intellektuelle Gruppe einnehmen muss – Koziol hat dies an anderer Stelle im Band deutlich gemacht: »im volksmund ist der weisheitszahn prothese« (RT 34). Die Intellektuellen geben sich zwar als Fremdkörper zu erkennen, und werden als solche wahrgenommen – sind als Garanten für die Funktionstüchtigkeit des »volksmundes« jedoch ein entscheidender Teil des Systems. Der in der »baroque ballettriste« beschriebene Lösungsprozess lässt nun die »Blume der Dichtung« von einer bloß schönen Krücke, einer Prothese, zur »gegenblüte« (RT 21) werden, die dem kränkelnden System das Spiegelbild vorhält.²⁸⁴ Damit ist, wie schon Papenfuß' Till, auch die Dichtung von Koziol beim Nürrischen angelangt – am Ende steht das »gewissen eines clowns«, der sich auf den Traum der Königin im ersten Vers der Strophe reimt, und sogleich ein Pendant dazu darstellt, ergo den Traum in seiner tragisch-komödiantischen Funktion spiegelt. Auch an anderen Stellen in Koziols Lyrik besteht die Fähigkeit der Dichtung darin, »im zeichen des unfugs, durch wände zu gehn« (RT 16), also transgressiv zu wirken, starre Bedeutungen aufzubrechen (RT 64) und »geschloßne[] türen« durch »die eigne torheit« aufzuschließen (RT 75), sich also neue Möglichkeitsräume zu eröffnen.

Für die im Gedicht »baroque ballettriste« entfaltete und sich entblätternde Blüte der Dichtung bedeutet dies: Sie muss sich vom System, von der Baumkrone, aus der sie ohnehin keine Lebenskraft ziehen kann, lossagen – dergestalt endet der Text mit einer Geste des Opfern. Zum Abschlagen bereit, hält die Blüte ihren Kopf schlussendlich hin. Das Opfer indes wird dem Lächeln (möglicherweise des Volksmundes) dargebracht; erst durch die Abspaltung vom System lässt sich der melancholische (Toten-)Tanz mit ihm, die »baroque ballettriste«, überwinden.

Die elaborierte Pflanzenmetaphorik des Gedichts ist kein Zufall – nicht nur, dass sie auf das Emblem der Dichtung als Pflanze rekurriert, wie es bereits in Faktors *Dichtergarten* oder in Kuhlmanns *Entsprossenen Teutschen Palmen* zum Ausdruck kam; sie findet auch zahlreiche Pendants in Koziols weiterer Lyrik. Dort leitet »ein tauber verfolger« den Wortfluß der kritischen Lyriker:innen »ins dickicht aus schlaf und wacholder« (RT 11), dieser Ort wird im Folgegedicht der »baroque ballettriste« als »garten der weltflucht«

284 Im Gedicht »herbsttrunde« heißt es in verwandter Bildsprache über die sprachspielerische, oppositionelle Dichtung: »wer ein waldgefühl beim wort nimmt schwimmt/bald als blätterleiche durch die parknatur« (RT 32).

(RT 16) charakterisiert. Das Ich in Koziols Gedichten fühlt sich dabei zur Rebellion berufen, verabschiedet sich von den Bäumen und ihren »festen stammesritualen«, »weil ich abgehauen bin« (RT 21); findet für sich selbst einen »stil der darauf scharf ist/am eignen ast zu sägen« (RT 80). Diese Abtrennung vom Dichter-Stammbaum vollzieht auch Kuhlmann, wenn er sich von den »Palmen« der Dichtergemeinschaft, der *Fruchtbringenden Gesellschaft*, lossagt, und sich zur »Lilgenrosenblum« Gottes kürt.²⁸⁵ Sie ist Zeichen für eine neue Souveränität, für die Loslösung von einer Gesellschaft und ihrem Kanon; Zeichen für die Integration in eine neue, kritische Dichtergemeinschaft, die freilich – bei Koziol und Kuhlmann, aber auch schon bei Papenfuß – elitäre Züge trägt. Die Wahrnehmung nicht-kanonisierter Literatur, wie sie in der Frühneuzeit-Rezeption des Prenzlauer Bergs beobachtet werden kann, hat genuin politische Motive, und stellt diese Beweggründe auch klar aus – sie ist aber mitnichten niedrigschwellig, möchte weder die Massen erreichen, noch sich mit dem »volksmund« in Dialog begeben. Im Gegenteil ist jene Dichtung, die für sich beansprucht, »gegenblüte« zu sein, eine abweichende Lektüregemeinschaft zu formieren, unzugänglicher, codierter, verstiegener und hermetisch stärker abgeriegelt. Auch dieses Phänomen lässt sich in der Frühen Neuzeit bereits bei Johann Fischart und Quirinus Kuhlmann beobachten.

285 Kuhlmann: *Kühlpsalter*, Bd. 1, S. 307, V. 8906.

3 Avantgarde im Prenzlauer Berg

3.1 Grenzziehungen. Ein Rimbaud-Streit

Von den in dieser Studie untersuchten Bezugspunkten des Prenzlauer Bergs ist die Referenz zu den historischen Avantgarden¹ die prominenteste, von Feuilleton und Forschung wurde sie bereits verschiedentlich herausgestellt. Vor allen Dingen in der unmittelbaren Wendezeit diente der Avantgardebegriff auch dazu, die inoffizielle Literaturszene Ostberlins im westdeutschen Kulturbetrieb zu profilieren und ihr zu Aufmerksamkeit zu verhelfen – so schreibt Jürgen Deppe etwa in der *taz* vom Prenzlauer Berg als einer »DDR-spezifischen Literaturavantgarde«, die »assoziativ und surreal« ausgewählte »Ideen des Expressionismus und Surrealismus, des Dadaismus und Futurismus, des amerikanischen Beat und der Konkreten Poesie« amalgamiere;² für Fritz J. Raddatz ist die Szene im Juli 1990 eine von den westdeutschen Verlagen »hungrig« erwartete, »kleine DDR-Avantgarde«.³ In der *Baseler Zeitung* ist von Dieter M. Gräf über Bert Papenfuß zu lesen, er lasse »formal keine Technik der Avantgarde« aus;⁴ Harald Hartung schreibt in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* von der »nachgeholte[n] Avantgarde« der Ostberliner Autor:innen.⁵

Derlei Assoziationen und Etikettierungen in Bezug auf eine literarische Gruppe in der DDR zu bemühen, besaß durchaus politische Brisanz. Schon der Begriff der Avantgarde war, wie die Literaturwissenschaftlerin Jutta Müller-Tamm schreibt, »dort bis weit

- 1 Mit Walter Fähnders möchte ich hier die historischen Avantgarden als jene künstlerisch-literarischen Strömungen vorwiegend des frühen 20. Jahrhunderts bezeichnen, die zum einen über einen »Gruppen-, Bewegungs- und Ismencharakter« verfügen, eine »Traditionsfeindschaft und ästhetische Innovation« ebenso vertreten wie die »Überführung von Kunst in Lebens- und soziale Praxis« und zudem an einer »performative[n] Aufhebung des Werkcharakters« arbeiten (Walter Fähnders: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2019, hier S. 30). Entscheidend für die vorliegende Untersuchung ist vor allem das Bestreben dieser Avantgarde-Bewegungen, »als kollektive Unternehmungen Orte [zu] schaffen, von denen aus jemand autorisiert über >das Neue< sprechen konnte« (Birgit Wagner: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«. In: Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*. Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 2000, S. 163–182, hier S. 170).
- 2 Jürgen Deppe: »Zehn plus eins gleich Öffentlichkeit«. In: *taz* (18. Mai 1990).
- 3 Fritz J. Raddatz: »Der Aufstand der Zeichen. Neue Literatur der 80er Jahre. Ein Sonderband der Zeitschrift *Text und Kritik*«. In: *Die Zeit* (20. Juli 1990) Nr. 30.
- 4 Dieter M. Gräf: »Der Dichter als aus Sprache erzeugtes Gesamtkunstwerk«. In: *Baseler Zeitung* (1. Februar 1991).
- 5 Harald Hartung: »Die Eltern sind viel zu nett. Lyrik auf dem Weg vom Prenzlauer Berg in die Bundesrepublik«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (8. August 1991).

in die 1970er Jahre hinein rundum negativ besetzt [...]. Von Seiten der offiziellen Kulturpolitik wurde er mehr oder weniger austauschbar mit ›Formalismus‹ und ›Modernismus‹ verwendet; ›Avantgarde‹ und ›Avantgardismus‹ waren Kampfvokabeln in den ideologischen Abgrenzungsbemühungen der DDR-Literaturpolitiker.«⁶ In den Literaturgeschichten, die in den 1960er und 1970er Jahren in der DDR erschienen, ist der Begriff der Avantgarde kaum zu finden: Vor allem lässt sich dort jedoch auch eine Abwertung des Schreibens jener Autor:innen und Strömungen erkennen, die heute unter dem Label »Avantgarde« firmieren. Dem Expressionismus attestiert das Verfasserkollektiv der *Deutschsprachigen Literaturgeschichte im Überblick* (1973) bei Reclam etwa einen »blinde[n] Haß gegen jede ästhetische und gesellschaftliche Überlieferung und [...] ein[en] nahezu schrankenlose[n] Subjektivismus«.⁷ Hans Jürgen Geerds' *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band* (1971) bei Volk und Wissen beschreibt die radikale Verinnerlichung der Expressionisten als »Irrläufe«, die durch ihre »subjektive-idealistische Auflehnung gegen geschichtliches Denken« eine dringend notwendige »bürgerliche Opposition«⁸ gegen Kriegsdünkel erschwert hätten. Das Aufkommen der Avantgarden käme somit einer gesellschaftlichen Bankrotterklärung gleich.⁹ Gerade die Lyrik Else Lasker-Schülers wird in den DDR-Literaturgeschichten pathologisiert: Ihre Dichtung sei bestimmt durch »das individuelle Leid eines wehr- und schutzlosen Menschen«,¹⁰ betont eine *Volk und Wissen*-Literaturgeschichte von 1985, Geerds hebt die »lebensfremde Verlorenheit dieser Dichterin« hervor,¹¹ nennt sie in einem Atemzug mit Georg Trakl, dessen Werk von der »seelischen Verkrüppelung« eines eigentlich »begabten Dichters«¹² zeuge. Über viele der avantgardistischen Strömungen verlieren die hier gesichteten Literaturgeschichten kein Wort. Lediglich der Dadaismus wird etwa als »ideologischer Wirrwarr«¹³ sowie »ziellose[r] Protest [...] eine[r] europäische[n] Kunstmode« erwähnt: »Sie wurde gestützt von reichen Leuten, die sich ›auch den Dadaismus‹ leisteten.«¹⁴

Wie Müller-Tamm aufzeigt, lässt sich Ende der 1970er Jahre jedoch eine vorsichtige Aufwertung der Avantgarden insbesondere bei prominenten Literaturwissenschaftler:innen in der DDR beobachten: Dem Engagement Karlheinz Barcks, Dieter Schlenstedts und Wolfgang Thierses war 1979 ein Sammelband zur *Künstlerischen Avantgarde*¹⁵ zu verdanken, der auf beiden Seiten der Mauer Reaktionen hervorrief und auch unter dem Vorzeichen der 1974 vom westdeutschen Germanisten Peter Bürger formulierten *Theorie der*

6 Jutta Müller-Tamm: »Ein unabgeschlossenes Kapitel. Avantgardetheorie in der DDR«. In: Müller-Tamm u. Regeler (Hrsg.): *DDR-Literaturen und die Avantgarden*, S. 9–26, hier S. 11.

7 Werner (Hrsg.): *Deutschsprachige Literatur im Überblick*, S. 187.

8 Geerds: *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, S. 334.

9 Vgl. ebd., S. 342.

10 Hans Kaufmann [u. a.] (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur. Vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1917*. Berlin: Volk und Wissen 1985, S. 214.

11 Geerds: *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*, S. 491.

12 Ebd., S. 492.

13 Ebd., S. 484.

14 Kaufmann: *Geschichte der deutschen Literatur*, S. 359.

15 Vgl. Müller-Tamm: »Avantgardetheorie in der DDR«, S. 13f.

Avantgarde diskutiert wurde.¹⁶ Zumindest innerhalb der Literaturwissenschaft der DDR legt diese Diskussion Zeugnis ab über eine wachsende Differenzierung der Avantgarde-Einordnung:

Die avantgardetheoretischen Ansätze aus der DDR eint die Aufmerksamkeit für die – tatsächliche und mögliche – Diversität der Schauplätze avantgardistischer Kunstpraxis, für zeitenübergreifende Interdependenzen wie auch für Ungleichzeitigkeiten und Widersprüche im Verhältnis avantgardistischer Impulse, für Selbstkritiken, Transformationen und Wandlungspotentiale avantgardistischer Strömungen.¹⁷

Auch im schriftstellerischen Kontext, etwa bei den Autor:innen der Sächsischen Dichterschule bzw. den Kreisen um Erich Arendt, Thomas Brasch und Wolfgang Hilbig erstarkte ein Interesse an den historischen Avantgarden.¹⁸ Eine »Klimaveränderung« in Bezug auf den Avantgarde-Begriff beobachtet 1988 der *schaden*-Mitherausgeber Christoph Tannert in einem bemerkenswerten Aufsatz mit dem Titel »Avantgarde in der DDR heute?«, in dem er einige Linien von der inoffiziellen Kunst- und Literaturszene in der DDR zu verschiedenen literaturtheoretischen Diskursen zieht.¹⁹ Das gehäufte Auftreten des Etiketts »DDR-Avantgarde« für den Prenzlauer Berg im westdeutschen Feuilleton um 1990 erfolgte also nicht solitär. Es deutet auch auf eine tieferliegende Vorgeschichte dieser Zuschreibung hin, die früh in die 1980er Jahre hineinreicht. Eine der ersten fundierten germanistischen Analysen der Lyrik aus dem Prenzlauer Berg, Anneli Hartmanns Aufsatz »Schreiben in der Tradition der Avantgarde. Neue Lyrik in der DDR« von 1986 stellt sehr umfangreiche Affinitäten der untersuchten Texte zu den Poetiken des Dadaismus und der Wiener Gruppe fest, bezieht aber auch die allgemeine Avantgardetheorie um Peter Bürger, Leslie Fiedler und Hans Magnus Enzensberger in die Betrachtung ein. Dabei geht es ihr neben den – ihrer Ansicht nach vernachlässigbaren – Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten der Szene mit den historischen Avantgarden vor allem um die Indienstnahme dieser Bewegungen durch die Autor:innen und deren Selbstverortung:

Der Bezug zur Avantgarde läßt sich jedoch nur bedingt als einer der Übernahme, des Zitierens, des Arbeitens mit den alten Versatzstücken bestimmen. Man nutzt zwar die bestätigende und legitimierende Rolle der Vorbilder und setzt allgemein auf den Signalwert, der den Avantgardismen seit damals zukommt; aber das Ausschlaggebende ist nicht ein wie auch immer geartetes Einsetzen der »alten« Avantgardismen, sondern deren Neuerfindung und Hervorbringung [...]. Nicht die for-

16 Vgl. ebd., S. 16.

17 Ebd., S. 26.

18 Vgl. die Beiträge im Band: Müller-Tamm u. Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*.

19 Tannert: »Avantgarde in der DDR heute?«, S. 100.

male Ähnlichkeit ist also ausschlaggebend, sondern die Berechtigung der Art, wie auf den gesellschaftlichen und literarischen Kontext geantwortet wird.²⁰

Die Rede von der bewussten »Übernahme« des aktiven »Arbeitens mit den alten Versatzstücken« richtet nun das Augenmerk auf die Stimmen aus dem Kreis des Prenzlauer Bergs, die Hartmann direkt zitiert: Anlass ihres Textes ist die von Elke Erb und Sascha Anderson 1985 herausgegebene Anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, deren Bedeutung für die internationale Wahrnehmung der Szene, vor allem im Westen Deutschlands, nicht hoch genug eingeschätzt werden kann.²¹ In ihrem Vorwort zur Anthologie nimmt Elke Erb selbst auf die Affinitäten der jungen Autor:innen in der DDR zu den historischen Avantgarden Bezug:

Die Jugend in der DDR hat wie die Jugend westlicher Länder die automatisierten und anonymisierten Vollzüge der gegenwärtigen Zivilisation zu bestehen und steht wie diese in der Tradition der europäischen Moderne. Es ist auch für ihre Autoren keine »Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack« (Titel eines futuristischen Almanachs in Rußland 1912) und kein »Avantgardismus« mehr, wenn sie Stilmittel gebrauchen, die einmal als avantgardistisch gegolten hatten [...].²²

Der Tonfall dieser Zeilen, die gehäuft verwendeten Negationen und Vergleiche, deuten darauf hin, dass Erb hier eine die jüngere DDR-Literatur verteidigende Haltung einnimmt, die Angriffen von außen, dem Vorwurf der zu spät gekommenen Avantgarde, etwas entgegensetzen möchte. Tatsächlich kam es im Jahr 1984, noch vor dem Erscheinen der Anthologie, zu einem ebensolchen öffentlichen Streit über die Literatur der inoffiziellen Szene, der den »Avantgarde-Vorwurf« prominent auf die Agenda setzen sollte. Er fußte auf einem poetologisch-literaturpolitischen Essay mit dem Titel *Rimbaud*, den der Autor Volker Braun 1984 erstmals drucken ließ und der sich auch auf einen früheren Beitrag Elke Erbs zu den Entwicklungen der jüngeren Literatur in der DDR bezog.

Der vielbeachtete Vortrag Elke Erbs zur »DDR-Lyrik der letzten 5 Jahre«, gehalten auf einer Tagung der Evangelischen Akademie Berlin-Brandenburg vom 17./18. Januar 1981, liegt in keiner Druckfassung vor, Abschriften finden sich jedoch in etlichen Vor- und Nachlässen von Autor:innenarchiven, beispielsweise an der Akademie der Künste in Berlin. Aus dem Typoskript etwa im Franz-Fühmann-Nachlass geht hervor, welch breiten Rahmen Elke Erb in ihrem Vortrag absteckte: Beginnend mit Erich Arendt als

20 Anneli Hartmann: »Schreiben in der Tradition der Avantgarde. Neue Lyrik in der DDR« (verfasst 1986). In: Christine Cosentino, Wolfgang Ertl u. Gerd Labrousse (Hrsg.): *DDR-Lyrik im Kontext*. Amsterdam: Rodopi 1988, S. 1–37.

21 Vgl. Klaus Michael: »Berührung ist nur eine Randerscheinung. Die deutsch-deutsche Geschichte einer Anthologie«. In: Siegfried Lokatis u. Ingrid Sonntag (Hrsg.): *100 Jahre Kiepenheuer-Verlage*. Berlin: Ch. Links 2011, S. 264–274; Valentina Di Rosa: »Elke Erb, die »Prenzlauer Berg-Connection« – und die Zeit danach. Zur Kontinuität sprachexperimenteller Praxen seit den 1980er Jahren«. In: Müller-Tamm u. Regeler (Hrsg.): *DDR-Literaturen und die Avantgarden*, S. 231–258, hier S. 233f.

22 Erb: »Vorwort«, S. 13.

dem »nach meinem Wissen und Gewissen bedeutendste[n] Lyriker unter den lebenden Deutschen«,²³ über den »die Rolle des Hofnarren« spielenden Dichter Kurt Bartsch²⁴ bis hin zu Brigitte Struzyk, Richard Pietraß und Adolf Endler finden sehr unterschiedliche Schreibweisen und Charaktere im Vortrag Erwähnung. Doch auch die jüngeren, bis dato unpublizierten Lyriker aus dem von »Vater Staat [...] zurecht gezimmerten Kinderzimmer«,²⁵ wie Erb kritisch anmerkt, werden den Zuhörer:innen nähergebracht: Namentlich etwa Sascha Anderson, der, so Erb, »Voraussetzungen als Gegebenheit und vorgefundene Welt, innerhalb deren die Poesie ihr Auskommen zu suchen hat«, poetisch fruchtbar macht;²⁶ oder Bert Papenfuß, dessen poetische Innovation Erb vor allem im Sprachspiel sieht. Papenfuß' Umgang mit Sprache erinnert die Autorin dergestalt »an den freien, selbständigen Gebrauch, den das von den Eltern mit Wohlstand [...] umgebene Kind von den Dingen macht, auch darin, daß die Eltern hinter diesen Dingen verschwunden sind.«²⁷ Damit spricht Erb den rebellierenden, oppositionellen Charakter der Papenfuß'schen Dichtung an. Sie kontrastiert die Literatur der »jüngeren Generation« vor allem mit der Poetik Volker Brauns. Wenngleich sie ihre Beobachtungen nicht als »Werturteil« verstehen möchte – sie betont, »daß meine Darstellung meiner eigenen Sicht folgt und ganz selbständig ist, d.h. nicht etwa einer kollektiven Diskussion entstammt« – ist der Seitenhieb auf die Dichtung Brauns doch von einer bemerkenswerten Deutlichkeit.²⁸

Die Angestrengtheit ihrer Sprache, ihre Verschränkungen, ihre maschinelle Dialektik oder dialektische Mechanik zeigt sich als notwendige Handlungsweise, führt herauf eine Poesie der Notwendigkeit, der Richtigkeit, der Weisung, nicht aber der Individualität und Existenz. Sie ist operativ und apparativ, sie ist kooperativ innerhalb des Apparats, in dem sie sich bewegt. Ihre Wahrheiten sind Teilwahrheiten in bleibender Ambivalenz zwischen Aggression und Defension. [...] Da er [Braun] aber nicht selbst aus der Ordnung verstoßen werden will, muß er ständig den nur partikularen sowohl als auch den mit dem Ganzen übereinstimmenden Charakter seiner Wortmeldungen signalisieren und sie unangreifbar machen. Diese Situation, als Gefangenschaft in der Arbeit... erzeugt eine gejagte Mechanik.²⁹

Die Differenz zu Braun markiert Erb zunächst auf der ästhetischen Ebene, führt sie aber direkt auch auf einen tieferliegenden Zusammenhang zurück, die divergierende Auffassung von der politischen Einbindung: Brauns »mechanische« Lyrik sei einem Dienst an

23 Elke Erb: »Von Erich Arendt bis Sascha Anderson. Die DDR-Lyrik der letzten 5 Jahre«. Vortrag auf der Tagung für Buchhändler und Leser der Evangelischen Akademie Berlin-Brandenburg, gehalten am 17./18. Januar 1981. Franz-Fühmann-Archiv, Literaturarchiv der Akademie der Künste, Signatur: Fühmann-768, Bd. 1, Bl. 1–27.

24 Ebd., S. 22.

25 Ebd., S. 1.

26 Ebd., S. 8.

27 Ebd., S. 14.

28 Ebd., S. 21.

29 Ebd., S. 17.

der Gesellschaft verpflichtet und füge sich damit nahtlos ein in jenen »Apparat«, der hier sicherlich mit dem instrumentalisierten und durch kulturpolitische Institutionen gelenkten Literaturbetrieb der DDR identifiziert werden kann. Kritische Gedanken seien bei Braun sehr wohl vorhanden, jedoch eingebunden in das Geschichtsbild und den Kunstbegriff des Sozialismus zu betrachten: »Er [Braun] erweitert die aktuelle Problematik zum großen Geschichtsbild und gewinnt so die Möglichkeit, Zivilisationen als Pulsschlag der Geschichte zu erleben, als einen organischen Vorgang also mit einer Beruhigung im Urgrund der Geschichte.«³⁰ Damit spricht Erb der Braun'schen Lyrik die Befähigung zur Auseinandersetzung mit Fragen des Singulären, der Individualität ab und attestiert ihm zugleich einen fragmentierten Blick auf Wahrheit, der sich »als Gefangenschaft in der Arbeit« äußere: »In den Lärm der angestrengten Dynamik, den Lärm der Maschine, den Lärm der eigenen Rede ist Brauns Poesie eingeschlossen wie in einem Kerker, und nicht Fülle kann, sondern Not muß sie befreien.«³¹

An dieser Stelle zeigt sich, was David Bathrick etwa bereits mit Blick auf das Verhältnis von der »Prenzlauer-Berg-Connection« zu den *loyal dissidents* der DDR herausgestellt hat: Von Erb, aber auch den anderen Autor:innen der Szene wird Volker Braun als Teil des Systems wahrgenommen³² – und dies gerade weil Braun Jahre zuvor bereits als engagierter Autor und Skeptiker der praktizierten realsozialistischen Ideologie in Erscheinung getreten war.³³ Bereits seit dem Prager Frühling hatte sich Braun zunehmend kritisch über die politischen Entwicklungen des Sozialismus in der DDR geäußert, wurde hierfür von der Staatssicherheit überwacht und hatte insbesondere nach seiner Unterstützung für den Offenen Brief gegen die Biermann-Ausbürgerung mit Zensur zu kämpfen.³⁴ Sein 1980 fertiggestellter *Hinze-Kunze-Roman* konnte nach jahrelangen Querelen erst 1985 veröffentlicht werden.³⁵ Grund hierfür war auch die offene Kritik an der DDR, die Braun im Roman und im Rahmen des Publikationsprozesses äußerte.³⁶ Gleichwohl fand diese Kritik, wie Bathrick herausstellt, innerhalb des marxistischen Begriffsrahmens statt³⁷ – auf diesen Umstand zielte nicht zuletzt auch Erbs Polemik ab.

Volker Brauns öffentliche Antwort auf Erbs Angriff ließ mehr als drei Jahre auf sich warten. Bei einem Westbesuch, anlässlich einer Plenarsitzung der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, hält Braun am 4. Mai 1984 einen Vortrag mit dem

30 Ebd., S. 19.

31 Ebd., S. 18.

32 David Bathrick: *The Powers of Speech*, S. 20.

33 Laut Christian Klein findet sich in Brauns Werk der 1970er Jahre verstärkt »der Gestus eines politischen Engagements mit systemkritischen Implikationen«. Christian Klein: »Volker Braun: »Wir waren eine Generation, die der Widerspruch großzog««. In: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke u. Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben*. München: Fink 2012, S. 235–256, hier S. 256.

34 Vgl. Bathrick: *The Powers of Speech*, S. 246.

35 Wilfried Grauert: *Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995, S. 31.

36 Vgl. Klein: »Volker Braun«, S. 250.

37 Vgl. Bathrick: *The Powers of Speech*, S. 226.

Titel *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*, den er, glaubt man der Forschung, bereits 1983 verfasst hatte. Als Aufsatz wurde dieser Vortrag nicht nur 1984 in den *Mitteilungen* der Akademie veröffentlicht³⁸ – er erschien auch 1985 in der Herbstausgabe der Zeitschrift *Sinn und Form* und wurde dort durch ein Nachwort des Chefredakteurs Max Walter Schulz begleitet.³⁹ Allein dieser Publikationsort deutet bereits auf die ambivalente Stellung des Textes im Literatursystem der DDR hin – so war er zunächst als Nachwort für die neu erscheinende Rimbaud-Ausgabe des Leipziger *Reclam Verlags* geplant, wurde dann allerdings durch den Verlag als politisch zu heikel befunden. Die Veröffentlichung in *Sinn und Form* wurde von der Germanistik daher auch als »Testballon« gewertet, das wohlwollende Nachwort von Max Walter Schulz als Versuch, die von Braun geäußerte Kritik zu vermitteln bzw. in Teilen zu beschwichtigen.⁴⁰ Es wird an späterer Stelle noch einmal darauf zurückzukommen sein.

Eine breite Resonanz erfuhr Brauns Essay vor allem in der Germanistik – wobei die Bewertungen des Textes divergieren: Von einer an Rimbaud geschulten »Selbstkritik« angesichts »einer epochalen Desillusionierung«⁴¹ und einem »intensive[n] Stück Literatur«⁴² ist ebenso die Rede wie von einer gezielten »Verbalinjurie gegen Elke Erb wie gegen die jüngere Generation«,⁴³ ausgestattet mit dem »intérieur d'une stratégie de polémique«.⁴⁴ In diesem Sinne wurde Brauns Essay schließlich auch von den Autor:innen des Prenzlauer Bergs aufgefasst – nicht ohne interne Kontroverse, wie ein kurzer Seitenblick auf die Antworten von Elke Erb, Sascha Anderson und Leonhard Lorek zeigen wird.

Zunächst einmal sollen die argumentativen Grundzüge von Volker Brauns Essay nachgezeichnet werden, wobei hierfür ein kurzer Vergleich seiner Rimbaud-Lektüre mit gängigen Lesarten des *poète maudit* unternommen wird. Die Gedichte und Briefe Rimbauds stehen dabei jedoch nicht allein – vielmehr geht es um das Mitschreiben an einem DDR-

38 Volker Braun: »Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität«. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Hrsg.): *Abhandlungen der Klasse der Literatur*. Bd. 4. Stuttgart: Steiner 1984. 22 S.

39 Volker Braun: »Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität«. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 37 (1985) H. 5, S. 979–998. Im Fließtext wird sich auf diese Ausgabe mit der Sigle »RB Seitenzahl« bezogen. Auch spätere Werkausgaben Brauns führen den Aufsatz in unterschiedlichen Fassungen. Da hier gerade die einschneidende Bedeutung des Essays für die Lyriker:innen des Prenzlauer Bergs im Vordergrund stehen soll, und diese weder auf den Vortrag 1984 noch auf die früher erfolgte Westpublikation reagieren konnten, berufe ich mich im Folgenden auf die noch einmal um anderthalb Jahre verzögerte Veröffentlichung in *Sinn und Form*.

40 Vgl. auch Hannah Schepers: *Volker Braun. Leben und Schreiben in der DDR*. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 2015, S. 292.

41 Grauert: *Ästhetische Modernisierung*, S. 80f.

42 Gunnar Decker: »Die Last der Subversion«. In: *Neue deutsche Literatur* 41 (1993) H. 8, S. 96–102, hier S. 96.

43 Claudia Albert: »Rimbaud vivant«. In: *Weimarer Beiträge* 37 (1991) H. 7, S. 1018–1027, hier S. 1024.

44 Carola Hähnel-Mesnard: »Limites d'une polémique. Volker Braun et les milieux littéraires parallèles des années 1980 en RDA«. In: Valérie Robert (Hrsg.): *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*. Asnières: Presses Sorbonne Nouvelle 2003, S. 145–156. Abgerufen am 12. Februar 2021 unter <http://books.openedition.org/psn/3031>.

spezifischen »Mythos Rimbaud«,⁴⁵ in dem Braun sich vermittelt Aneignung selbst verortet und von dem aus er Bezüge zu den Schriftsteller:innen des Prenzlauer Bergs herstellt.

Brauns Essay richtet sich offenbar an ein Publikum, dem Leben und Werk Arthur Rimbauds bereits bestens bekannt sind. Zu sporadisch und anekdotisch ist die Auseinandersetzung mit dem französischen Dichter, um als eine Einführung oder auch nur als Kommentar gelten zu können – obschon sie durchaus von einer »connaissance vraiment de l'œuvre et de la poétologie de Rimbaud« zeugt, wie der Romanist Hermann H. Wetzels anerkennend bemerkt.⁴⁶

Das Primat des Sehens aufgreifend, das in den später fokussierten *Lettres du voyant* angelegt ist, beginnt der Essay mit Rimbauds »letzte[r] Aufnahme« (RB 978): Einer Fotografie des Dichters aus dem Jahr 1883, die Braun zum Anlass dafür nimmt, Rimbauds späte Lebensjahre anzudeuten – sein problematisches Händlerdasein, die unterschwellige Krankheit und den schließlichen Krebstod.

Schon im ersten Absatz zeigt sich dabei die Strategie des Textes, einzelne Geschehensmomente (bzw. Momentaufnahmen) aus der Biografie Rimbauds herauszugreifen, sie mit mystifizierendem Vokabular (als »Psalm«) und sorgfältig ausgewählten Zitatbrocken zu perspektivieren. Am Ende fast jedes Absatzes wird dabei ein Bezug zu Brauns eigenem Schreiben und seiner Position im literarischen Feld der DDR hergestellt. In diesen Aktualisierungen erfolgen dann kritische Bemerkungen zu Elke Erb, den Poet:innen der jüngeren Generation, aber auch zu Tendenzen der etablierten DDR-Literatur.

Insgesamt gliedert sich der Text in fünfzehn ähnlich gestaltete Abschnitte: Auf die Vorausschau in die Jahre 1883/1891 folgen Szenen aus Rimbauds Kindheit und Jugend – die autoritäre Erziehung der Mutter, erste Schreibversuche unter den Auswirkungen der Französischen Revolution, der »Ekel« am Dasein im provinziellen Charleville. Die anschließenden drei Passagen, die zu den ausführlichsten des Aufsatzes gehören, befassen sich mit Rimbauds Weg zum Kreis der Kommunarden: Der Abschnitt »Vagabonds« interpretiert die Flucht nach Paris als revoltierende Geste, »Der Sehende« beschreibt die *Lettres du voyant* als Hinwendung zu einem sozialistisch geprägten Realismus, das Finden einer »Gegensprache« als »Fürsprache« im Zeichen der *poésie objective* (RB 985). Der Absatz zur »Pariser Orgie« behandelt nicht etwa das gleichnamige Gedicht, sondern setzt sich mit Rimbauds aus zweiter Hand überliefertem utopischen Gesellschaftsmodell auseinander, und zieht Verbindungen zu Marx' Reflexionen der Pariser Kommune. Nach einem kurzen Exkurs zum Gedicht »Le Bateau ivre« folgt die Markierung eines Wendepunkts im Werk Rimbauds, die Hinwendung zur »Alchimie du verbe« als Ausdruck einer überschwänglichen Baudelaire-Lektüre. Für Braun zeitigt dies den Anfang vom Ende in der Karriere des Dichters, die Äußerungen über Rimbaud werden zunehmend

45 Gerhard R. Kaiser: »Rimbaud in der Lyrik der DDR«. In: Jan Röhnert [u. a.] (Hrsg.): *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945*. Heidelberg: Winter 2008, S. 111–132, hier S. 111f.

46 Hermann H. Wetzels: »La réception de Rimbaud par les auteurs de l'ancienne RDA«. In: *Parade sauvage* 15 (1998), S. 91–107, hier S. 105.

kritischer.⁴⁷ Im Abschnitt über die »Wüsten der Liebe« konstatiert Braun, Rimbaud habe sich durch Eigenliebe und Selbsthass zugleich »selbst zur Wüste gemacht« (RB 992).

Die letzten Seiten des Aufsatzes fingieren einen Rimbaud, der, an der »armorikanischen Küste« stehend, den Entschluss fasst, »diesen Kontinent zu verlassen« (RB 993), »Waffenhändler in Afrika, der »Hottentotte«« (RB 994) zu werden. Nach einigen kritischen Bemerkungen über Trakl, Schiller und Erb samt ihrer vermeintlichen Autonomieästhetik kommt Braun noch einmal auf Verschlüsselungstaktiken in den *Illuminations* zu sprechen, aus denen er allerdings nicht zitiert. Er endet mit einer Szene, die Rimbauds Einführung in den Kreis der *Parnassiens* beschreibt, und seine zeitgleiche Rebellion gegen deren ästhetisches Programm.

3.1.1 »ich zitiere ihn böse«. Volker Brauns Strategien der Aneignung

In der vorangegangenen Rundumschau zeigt sich bereits die Strategie Brauns, spezifische Geschehensmomente aus der Biografie herauszugreifen, die aber eher nicht in ihrer Brüchigkeit, sondern vor allem in Bezugnahme aufeinander dargestellt werden. Besonders erkennbar ist dies daran, dass Braun in den Überschriften seiner Absätze auf Gedichte Rimbauds anspielt (»Die Hölle der Frauen«, »Vagabonds«, »Pariser Orgie«, »Alchimie du verbe«), die dann allerdings nicht in den entsprechenden Textabschnitten verhandelt werden, sondern – wenn überhaupt – erst an späteren Stellen im Essay Erwähnung finden. Das Leben Rimbauds gewinnt so nicht nur teleologischen, sondern einen fast mythisch-komponierten Charakter.

Die Auswahl der zitierten Gedichte erfolgt ebenfalls perspektiviert:⁴⁸ Vor allem kommt Lyrik aus Rimbauds Frühphase zur Sprache, besonders die Texte mit stark politischem Impetus.⁴⁹ Das berühmte »Bateau ivre« wird lediglich angeschnitten, weitere, eher dem streng ästhetizistischen Dunstkreis zugeschlagene, wirkmächtige Gedichte wie »Ophélie«, »Vénus Anadyomène« oder »Voyelles« finden im Essay keine Erwähnung.

Aus der *Saison en enfer* zitiert Braun fast ausschließlich die selbstkritischen Reflexionen der »Alchimie du verbe« und das Vorwort; die *Illuminations* werden zwar erwähnt, bleiben aber größtenteils stumm; ebenso wie alle weiteren nach den *Lettres du voyant* entstandenen Gedichte.

Brauns Textauswahl entspricht dabei den Akzenten der marxistischen Rimbaud-Kritik, wie sie sich um 1985 etwa im Umkreis der US-amerikanischen Romanistin Kristin Ross herausprägte. Dies zeigt sich auch daran, dass Ross und die ihr nahestehenden

⁴⁷ Vgl. Grauert: *Ästhetische Modernisierung*, S. 72.

⁴⁸ Mit Wolf Schmid's Parametern der Perspektive lässt sich Brauns Essay weniger als schmucklos-faktualer Text, sondern vielmehr als narratives Kunstwerk darstellen, das einzelne Geschehensmomente aus der Biografie und dem Werk Rimbauds herausgreift und sie unter bestimmten sprachlichen, zeitlichen und ideologischen Gesichtspunkten strukturiert und ordnet, vgl. Wolf Schmid: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. u. überarb. Aufl. Berlin u. Boston: De Gruyter 2014, S. 122.

⁴⁹ »Le Forgeron« wird am längsten zitiert, die »Orgie parisienne« und der »Chant de guerre parisien« finden neben den *Voyant*-Briefen ebenfalls prominente Aufnahme.

Wissenschaftler:innen zu einer ähnlichen Rimbaud-Interpretation kommen wie Braun. Zurückzuführen ist dies auf gemeinsame Wurzeln – so zitiert Braun in seinem Essay eben auch die Rimbaud-Biografin Enid Starkie sowie einen einflussreichen Aufsatz des sozialistischen Literaturkritikers Maurice Choury, der der ersten Rimbaud-Gesamtausgabe in der DDR von 1976 beigegeben war.⁵⁰ Wenngleich Braun keine konkreten Texte nennt und sein Essay – dem poetischen Charakter des Textes entsprechend – weder über Anmerkungen noch über Literaturangaben verfügt, lassen die in den Text montierten deutschsprachigen Rimbaud-Zitate doch darauf schließen, dass Braun diese Ausgabe zur Hand hatte. Anfangs zitiert er aus der darin enthaltenen Übertragung von Löffler und Tauchmann (ersteren erwähnt er namentlich), besonders im weiteren Verlauf des Essays greift er jedoch auf die von Klaus Möckel für den Choury-Aufsatz in deutscher Sprache besorgten, nachgedichteten Passagen zurück – gerade dort, wo sich seine Argumentation für Rimbaud als Kommunarde mit der des Beitrags von Choury deckt.⁵¹ Auf diese Weise erhalten die Leser:innen viele Textpassagen Rimbauds also aus vierter Hand, wobei bereits das zweite Glied dieser Reihe, Maurice Choury, in seiner Auswahl einem politisch gefärbten⁵² Impetus folgt.⁵³

Wenngleich Grauert in seiner Untersuchung über die *Ästhetische Modernisierung* bei Volker Braun bemängelt, dessen Essay sei bislang »ausschließlich aus der Perspektive der Sozialismuskritik betrachtet« worden,⁵⁴ ist doch unbestreitbar, dass er mit dem »Fernziel des Kommunismus«⁵⁵ verfasst wurde. Die Kritik von Günter Erbe, Braun würde sich dem Scholochow'schen Credo »In erster Linie bin ich Kommunist, in zweiter Linie Schriftsteller«⁵⁶ anschließen, ist jedoch ebenso zu kurz gegriffen. In der Figur Rimbaud gehen für Braun Dichtung und politische Weltsicht in eins, sie befruchten sich gegenseitig. Er stellt dies dar, indem er Rimbauds Weg zum eigenen Schreiben mit einem (sich ebenso literarisch vollziehenden) Weg zur Kommune parallelführt: Zwar habe sich Rimbaud in der Rebellion gegen seine Mutter bereits als tauglicher »Verse-Schmied« erwiesen – er habe sich aber im Zugriff auf die Wirklichkeit noch einer »Papierwelt« verpflichtet

50 Arthur Rimbaud: *Sämtliche Werke*. Französisch und Deutsch. Mit einem Essay von Maurice Choury, übers. v. Sigmar Löffler u. Dieter Tauchmann. Leipzig: Insel 1976.

51 Maurice Choury: »Rimbaud. Der erleuchtete Kommunarde«. Übers. v. Klaus Möckel. In: Rimbaud: *Sämtliche Werke*, S. 418–451.

52 Vgl. Christine Cosentino: »Volker Brauns Essay »Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität« im Kontext seiner Lyrik«. In: *Studies in GDR Culture and Society* (1987) H. 7, S. 171–184, hier S. 172: »Braun bilanziert auf dem Hintergrund der Biographie des französischen *enfant terrible* Rimbaud, zu dem er rote Wahlverwandtschaften entdeckt und dessen ästhetische Ideen er für marxistische Zwecke radikalisiert und aktiviert.«

53 Vgl. dazu Daniela Rauthe: *Ich ist ein anderer. Die deutschsprachige Rezeption Arthur Rimbauds*. Weimar: VDG 2002, S. 211.

54 Grauert: *Ästhetische Modernisierung*, S. 82.

55 Heinz-Bernhard Wohlfarth: *Utopisches Schreiben. Untersuchungen und Überlegungen zum Werk Volker Brauns*. Diss. phil. Freie Universität Berlin 2006, S. 111.

56 Günter Erbe: *Die verfemte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*. Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1993, S. 186.

gesehen, den historischen Darstellungen der französischen Revolution (RB 981). Einen ersten Wendepunkt im Schreiben Rimbauds macht Braun daher im Abschnitt »Vagabonds« aus, in der Flucht nach Paris und der Konfrontation mit den dort revoltierenden Strömungen: »Er war im *Exil* seiner Revolte. Während in Paris die Revolution siegte/unterging« (RB 983).

Mit diesem Parallelismus, der bewusst keine direkte Begegnung in Aussicht stellt, tangiert Braun eine der Grundfragen der marxistischen Rimbaud-Forschung – so ist ungewiss, ob Rimbaud tatsächlich an der Kommune in Paris teilhatte, zeigen seine frühen Gedichte doch eine klare Sympathie für das Vorhaben der Kommunarden. Braun umgeht diese Frage; die nebeneinandergestellten Revolutionen sprechen aber für eine »coïncidence« zwischen Rimbaud und dem »élan de la Commune«, wie sie in jüngerer Zeit Frédéric Thomas ausgemacht hat.⁵⁷ Die Rimbaud-Forschung der 1980er Jahre verfährt hier ähnlich vorsichtig: Für Hermann H. Wetzel etwa geht es um einen »allgemeinen Prozeß der modernen Zivilisation«,⁵⁸ an dem die Kommune und Rimbaud gleichermaßen teilhaben. Kristin Ross geht vom marxistischen Theorem des sozialen (nicht geografischen!) Raumes aus, den sich Kommunarden und Dichter in einer gemeinsamen Erfahrung teilen.⁵⁹

Auch im *Rimbaud*-Essay begegnet eine solche Denkweise, wenn Braun seine Figur trotz räumlicher Distanz nicht in Charleville versauern sieht, sondern am »menschliche[n] Leben, de[m] Ort der Poesie«, partizipieren lässt: »Für einen Augenblick hat er ihn gewußt: nicht die Provinz, sondern die Revolution. In diesem Augenblick schrieb er die Briefe über den Seher.« (RB 983)

Bereits hier zieht Braun also Verbindungen zwischen Kommune und *Seher*-Briefen, die er im folgenden Abschnitt seines Essays näher ausführt. Es geht ihm dabei gerade um eine Sprache mit Brückenfunktion, eine Sprache, die das schreibende Ich im *Sehen* an den Ort des Anderen versetzt, wie Braun Rimbauds Ausführungen in den *Lettres du voyant* deutet:

Ich werde ein Arbeiter sein: das ist die Überlegung, die mich hier zurückhält, auch wenn ein furchtbarer Zorn mich in die Schlacht von Paris treibt – wo ja noch immer so viele Arbeiter sterben, während ich Ihnen hier schreibe!⁶⁰

Diese und weitere Passagen aus den Briefen Rimbauds an Izambard und Demyen nutzt Braun, um das *Voyance*-Konzept als eines zu deuten, das Dichtung als Transgression versteht, als eine Hinwendung zum Anderen. Dazu gehört ihm zufolge einerseits die Ausweitung des Ichs durch ein Hineinsinken in die »Tiefe der allen gemeinsamen sinnlichen Erfahrung« (RB 985), die Braun nicht nur mit Rimbauds berühmtem Satz »Je est un

57 Frédéric Thomas: *Rimbaud et Marx. Une rencontre surréaliste*. Paris: L'Harmattan 2007, S. 32

58 Hermann H. Wetzel: *Rimbauds Dichtung. Ein Versuch, »die raube Wirklichkeit zu umarmen«*. Stuttgart: Metzler 1985, S. 171

59 Vgl. Kristin Ross: »Rimbaud and the Transformation of Social Space« (1987). In: *Yale French Studies* (2000) H. 97, S. 36–54, hier S. 39.

60 Arthur Rimbaud an Georges Izambard, Brief vom 13. Mai 1871. In: Rimbaud: *Sämtliche Werke*, S. 394.

autre« verknüpft, sondern auch mit der Ausrufung einer »poésie objective« (RB 988). Damit weist er, wie auch die neuere Rimbaud-Kritik, der poetischen Sprache »un pouvoir de transformation«⁶¹ zu, er sieht etwa ebenso wie Wetzel »ihre Pilotfunktion [darin,] im Dienste der Menschheit« zu stehen.⁶² Die Fähigkeit, sich in der Poesie zum Anderen zu machen,⁶³ erkennt Braun nun im Rimbaud'schen Begriff der Arbeit (*travail*) wieder:⁶⁴

Die Erfahrung wird vom Denken buchstabiert, aber sie ist auch die Arbeit des Gefühls, des Traums, der Vorstellungskraft. Gefühlen eignet Realismus, sie sind real Gewordenes: abgelagertes Gewußtes, ins Unterbewußtsein gesunken; ein Potential, das das Denken unterstützt und mit ihm kollidiert, das es lähmt oder ermutigt zur Utopie und steigert zur Vision. (RB 985)

Den Moment des Arbeitens sieht Braun dabei im Zurücknehmen bzw. Erniedrigen des Ichs (RB 983), und diese Erniedrigung vollzieht sich im Hinabsteigen ins eigene Selbst, in die Wirklichkeit der eigenen Gefühlswelt.⁶⁵ Darin erblickt Braun sogleich eine neue Form des Realismus – und vollzieht hier eine Aktualisierung der im Literaturprogramm der DDR eingeforderten Ästhetik des sozialistischen Realismus als Dichtungspraxis mit Bezug zur Arbeitswelt. Weniger explizit wird im *Rimbaud*-Essay an dieser Stelle der Umstand angesprochen, dass es sich bei der von Rimbaud entworfenen Arbeiteridentität um die eines Streikenden handelt: »Jetzt arbeiten? Niemals, niemals. Ich streike!«⁶⁶

Dass Braun diesen Punkt unerwähnt lässt, ist nicht aus einem Widerspruch zur Praxis der Kommunarden zu verstehen – so hat Kristin Ross gezeigt, wie gerade die in den *Lettres du voyant* propagierte »laziness«⁶⁷ sich in die Forderungen etwa eines Paul Lafargues einfügt. Auch Steven Murphy sieht in der von Rimbaud reproduzierten Streikhaltung vieler Kommunarden das eigentlich Produktive, eben den »nouveau travail« dieser Bewegung.⁶⁸

61 Henri Scepti: »Rimbaud, poésie objective«. In: Olivier Bivort (Hrsg.): *Rimbaud poéticien*. Paris: Classiques Garnier 2015, S. 29–45, hier S. 38.

62 Wetzel: *Rimbauds Dichtung*, S. 57.

63 Vgl. Scepti: »Rimbaud, poésie objective«, S. 43.

64 Auch hier hat Braun die jüngere Rimbaud-Forschung auf seiner Seite, vgl. Scepti: »Rimbaud, poésie objective«, S. 35; Karin Westerwelle: »Force und travail in den *Lettres du voyant* und in *Une Saison en enfer*«. In: Thorsten Greiner u. Hermann H. Wetzel (Hrsg.): *Die Erfindung des Unbekannten. Wissen und Imagination bei Rimbaud*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 187–211, hier S. 190f.

65 Vgl. Arthur Rimbaud an Paul Demy, Brief vom 15. Mai 1871. In: Rimbaud: *Sämtliche Werke*, S. 396: »Zuerst trachte der Mensch, der Poet sein will, nach völliger Selbsterkenntnis. Er suche seine Seele, durchforsche sie, versuche sie, begreife sie. Und wenn er sie kennt, dann soll er sie formen!«

66 Arthur Rimbaud an Georges Izambard, Brief vom 13. Mai 1871. In: Rimbaud: *Sämtliche Werke*, S. 394.

67 Kristin Ross: »Rimbaud and the Resistance to Work«. In: *Representations* (1987) H. 19, S. 62–86, hier S. 73.

68 Steve Murphy: *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*. Paris: Classiques Garnier 2010, hier S. 164. Wenngleich er eingesteht, dass Rimbauds Propagierung von Arbeit und Streik in einem Atemzug die Forschung vor Herausforderungen stellt, vgl. ebd., S. 161: »Cette, logique étant es-

Braun hingegen positioniert sich mit seinem Aufsatz auch im literarischen Feld der DDR, und damit in einem Diskurs, der seit Johannes R. Becher Rimbaud als engagierten Dichter zu etablieren versucht.⁶⁹ Nicht ohne Grund wählt Max Walter Schulz in seinen besagten »Notaten« zu Brauns Essay gerade die »poésie objectif [sic!]« als Einstiegspunkt, erkennt an, dass es hier »um ars poetica wie um res publica« gehe.⁷⁰ Eine Betonung auf dem Moment des Streiks, dem zelebrierten Landstreicher- und Vagabundentum⁷¹ würde Brauns Aufwertung der Rimbaud'schen Dichtung möglicherweise eher entgegenstehen.

Stattdessen akzentuiert Braun immer wieder das Moment der »Fürsprache« (RB 985), der poetischen Metapher als »Brennglas der sozialen Erfahrungen« (RB 986): »Poesie entsteht im Widerstand und in der Solidarität, und wie die Worte der Verwandlung heute heißen; kein frommes und kein apparatliches Vokabular, es sind die Worte der Straße.« (RB 996) Unverkennbar ist in diesen Äußerungen, der Rede vom »Apparatlichen«, von der »Arbeit« und »Menschlichkeit« der Dichtung, eine Antwort auf die oben von Elke Erb vorgebrachte Anschuldigung festzustellen. Zudem sei noch erwähnt, dass Rimbauds *Lettres du voyant* in der Forschung bisweilen auch anders gelesen wurden: Peter Bürger sieht in der Praxis der Selbsterniedrigung gerade »die Fähigkeit des modernen Künstlers, sich dem gleichzumachen, was er verabscheut«,⁷² und Holly Haahr weist darauf hin, dass der Begriff der objektiven Poesie bei Rimbaud nur im Rahmen eines scharfen Angriffs auf die »subjektive« Dichtung Izambards erscheint. Aus diesem Grund seien die *Lettres du voyant* nicht mit poetischen Manifesten gleichzusetzen, sondern vielmehr situiert in einem komplexen Geflecht aus Komik und Ironie zu betrachten.⁷³

Es ist dies eine Darstellungsform, die auch Brauns Rimbaud-Essay nachgesagt werden kann – dennoch ist festzuhalten, dass hier die Argumentation einer eigenen Kohärenz folgt, die nicht versucht, Rimbauds Logik restlos zu ergründen: Aus diesem Grund ist Brauns Text nicht als Rekonstruktion oder Übertragung, sondern als »Fortschreibung der Seherbriefe«⁷⁴ gedeutet worden – »wortfetzenhaft«⁷⁵ nennt Gunnar Decker diesen Aufsatz, Claudia Albert hingegen bemängelt die Zitierweise Brauns als »[a]temlos und gehetzt [...]«. Wer Rimbaud nicht kennt, wird ihn nach der Lektüre von Brauns Essay für einen jugendlichen Bürgerschreck mit poetischen Ambitionen halten.«⁷⁶

cortée dans la lettre par des paradoxes, des équivoques sémantiques en série, il n'est pas étonnant que la critique rimbaldienne ait eu quelque mal à comprendre la conception du travail et de la grève élaborée dans cette lettre[.]«

69 Vgl. dazu Rauthe: *Die deutschsprachige Rezeption Rimbauds*, S. 209.

70 Max Walter Schulz: »Sehen. Notate zu Volker Brauns Rimbaud-Essay«. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 37 (1985) H. 5, S. 999–1009, hier S. 999.

71 Vgl. Ross: »Rimbaud and the Resistance to Work«, S. 70.

72 Peter Bürger: »»Je est un autre«. Poesie und Revolte bei Rimbaud«. In: Ders. u. Christa Bürger (Hrsg.): *Prosa der Moderne*. 2. Aufl. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1992, S. 159–175, hier S. 170.

73 Vgl. Holly Haahr: »Les lettres dites du voyant. Art poétique ou parodie?« In: *Parade sauvage* (2001) H. 17/18, S. 10–30, hier S. 12: »Le discours est tour à tour sérieux et comique, ce qui devrait rendre le lecteur sceptique quant aux intentions du poète.«

74 Wohlfarth: *Utopisches Schreiben*, S. 102.

75 Decker: »Die Last der Subversion«, S. 100.

76 Albert: »Rimbaud vivant«, S. 1025.

Mag Brauns Schreibweise der Rimbaud'schen *écriture* sehr ähneln – in Anlehnung an Julia Kristeva hat sie Holly Haahr als Zitatmosaiktechnik bezeichnet⁷⁷ –, so ergibt sich folglich eine Textstrategie, die bewirkt, dass die vielen Stimmen, die sich in Brauns Essay überlagern, kaum zugeordnet werden können. Zwar schreibt Braun zu Beginn seines Aufsatzes lapidar: »Ich zitiere Enid Starkie, Henry Miller, Hans Mayer, Yves Bonnefoy, Maurice Choury, Rosemarie Heise, mich und einen zukünftigen Autor.« (RB 978) Auch wird im Verlaufe des Textes schnell klar, dass Rimbaud-Zitate kursiviert, die Worte aller anderen Autor:innen in Anführungszeichen gesetzt werden.⁷⁸ Doch produziert diese poetisierend-ästhetisierende Praxis ganz bewusst Unschärfen:⁷⁹ Um Rimbaud als Kommunisten zu identifizieren, werden die Freundesberichte von Delahaye und Izambard herangezogen (RB 986f); wobei sie dezidiert als Direktzitat ausgewiesen werden. Auch die Grenzen zwischen Brauns eigenem Werk, den Beobachtungen einer Rimbaud-Biografin oder die Selbstinszenierung Henry Millers verwischen.

Doch Braun referiert auf diese Praxis nicht nur explizit selbst, wenn er aus dem Kontext gehobene Rimbaud-Zitate mit den Phrasen »ich zitiere ihn böse« (RB 989) oder »übersetze ich hart« (RB 994) versieht, oder zum Ende seines Textes hin konstatiert: »In Übereinstimmung mit den Beschlüssen und der realen Harmonie unserer Kunst schließe ich mich über ein Jahrhundert hinwegsetzend den Vorrednern an« (RB 998). Dem Vorwurf der Aneignung und zu starken Einschreibung ist allerdings entgegenzuhalten,⁸⁰ dass Braun schon am Beginn seines Essays klarstellt, dass Rimbaud als »Gewährsmann meiner Erfahrungen« fungiert: »Ich hörte von ihm mit Neunzehn, in dem Alter, als er die Literatur verließ.« (RB 979) Dieser Gedanke der Staffelübergabe wird im Verlauf des Essays wiederholt aufgegriffen und aktualisiert: Der an der »armorikanischen Küste« stehende, nach Afrika aufbrechende Rimbaud findet sich so abgelöst vom an der »Küste Europas« (RB 993f) stehenden *Wir*: »Während Rimbaud unfassbar davongeht in die Somaliwüste, stehen wir in der gleißenden Weite seines Gedichts.« (RB 998) Das *Wir* im Text wird indes als »souvenir social von Braun« (RB 987) identifiziert, als »Pronomen der poésie objective«, (RB 988) die Braun in den Scherbriefen nachvollzieht: »Wie vertraut ist mir Anderem [!] dies.« (RB 979)

Auch die Schlagrichtung dieser (Selbst-)Inszenierung wird im Text herausgestellt; sie beschreibt den Antritt einer von Rimbaud offerierten Erbschaft. Dass Braun dieses »Kollektivwesen« durch »schwächliche[] Ausleger« (RB 985f) von verschiedenen Seiten bedroht sieht, soll nun mit Blick auf die Seitenhiebe in Richtung Prenzlauer Berg näher untersucht werden.

77 Haahr: »Art poétique ou parodie?«, S. 14.

78 Bedenkt man allerdings, dass Brauns Text zuvörderst als mündlicher Vortrag konzipiert ist, ist auch dieser Unterscheidungsmarker hinfällig.

79 Vgl. auch Schepers: *Volker Braun*, S. 285: »Dabei bleibt er [Braun] seinem Schreibverfahren treu: Er formuliert persönliches Empfinden und Gefühle nicht direkt, sondern versteckt sie in der Fiktion der Texte«.

80 Vgl. Arrigo Subiotto: »Volker Braun, Rimbaud und die DDR«. In: Anna Chiarloni, Gemma Sartori u. Fabrizio Cambi (Hrsg.): *Die Literatur der DDR. 1976–1986. Akten der Internationalen Konferenz Pisa, Mai 1987*. Pisa: Giardini 1988, S. 241–252, hier S. 245; Erbe: *Die verfeimte Moderne*, S. 187.

3.1.2 Eine »Erb-Sache«

Von der Forschung wurde bereits herausgestellt, dass Volker Brauns Essay *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität* eben auch in seinen aktuellen Bezügen auf das Literatursystem DDR zu lesen ist. Insbesondere die Passage direkt zu Beginn des Textes ist frappierend – den autoritären Erziehungsstil der »*mère Rimb.*« (RB 978) bezieht Braun auf die Inobhutnahme von Dichter:innen in der DDR: »Wir sollten rein bleiben, Muttersöhnchen des Sozialismus.« (RB 979) Auch seine vulgäre Rede vom »Scheißstaat« (RB 979) ist vor dem Hintergrund des Widerstreits zwischen (idealem) Kommunismus und (realem) Sozialismus interpretiert worden.⁸¹ Doch Braun geht es nicht um ein Verwerfen des »Deckgebirge[s] der Verheißungen«, vielmehr mit Bertolt Brecht um ein Ausloten neuer Möglichkeiten, an den humanitären Idealen des Marxismus weiterzuarbeiten: »Der Kommunismus, als Erbteil des Klassenkampfes, bleibt im Sozialismus subversiv wie die Poesie: wir wissen, worauf wir uns eingelassen haben.« (RB 988) In diesem Sinne kann dann Braun auch für den autoritären Erziehungsstil seiner »*mère Rimb.*« Verständnis aufbringen: »Sie hatte nur ihren Stolz, ihren Geiz, ihre Tugend.« (RB 978) Auch die DDR wird von Braun positiv konnotiert: »Zwar meine Mutter war eine milde Herrscherin. Und ich wuchs, ohne Vater, unter Brüdern auf.« (RB 979) Schuld an der strengen Erziehung sei nicht der Staat, sondern »die Gesellschaft«. Braun betont im Laufe seines Aufsatzes immer wieder, dass es sich um eine freiwillige Unterwerfung (>Erniedrigung<) der Dichter:innen unter die Ideale des Staates handele, er sieht sich als »unbediensteter Autor« (RB 983). Deutlich wird dies vor allem gegen Ende des Textes, wenn Braun sich vom schließlich kritisch beäugten »Kleinbürger« Rimbaud, seinem radikalen Individualismus zu distanzieren versucht: »Ich sehe in den Spiegel dieses leeren Blattes, um mich wahrzunehmen. Ich beschreibe es mit meinen Zügen«, so eröffnet Braun einen vermeintlichen Annäherungsversuch an die Poetik der Selbstverwüstung, die er bei Rimbaud beobachtet. Hier kommt es zu einem Moment der Selbstreflexion, der zwangsläufig ein Verstummen zur Folge hätte:

Immerhin, ich nehme keine Befehle entgegen. Ich folge dem Ratschluß meiner Glieder. Ich will die Verantwortung tragen. Und doch, ohne die Literatur und die Gesellschaft zu verlassen, schleppe ich mich durch die Kälte der fadenscheinigen Beziehungen und zehre vom Kleister der Hoffnung. (RB 992)

Nach einem emphatischen Bekenntnis zur Welthaltigkeit der Dichtung, wie Braun es später nennt, klingt dies zunächst nicht – trotzdem wird die Teilhabe an der Gesellschaft und ihrem literarischen Feld der absoluten Freiheit im Verstummen vorgezogen. Diese Denkfigur findet sich auch an weiteren Stellen des Textes, etwa wenn Braun gegen jeden schriftstelle-

⁸¹ Vgl. Wetzel: »La réception de Rimbaud par les auteurs de l'ancienne RDA«, S. 105; Decker: »Die Last der Subversion«, S. 99; Hähnel-Mesnard: »Limites d'une polémique«, o. S.; Cosentino: »Volker Brauns Essay *Rimbaud*«, S. 178.

rischen Anarchismus argumentiert: »Es genügt nicht, daß beim Dichter, wie gewöhnlich, einige Sperren locker sind und er auf die Freitreppen pißt, meine Freunde.« (RB 986)⁸²

Das Schreiben um der Freiheit willen erscheint Braun vor diesem Hintergrund nicht erstrebenswert. Und so sind, bei aller Kritik an der »zunehmend regressiven Kulturpolitik der endsiebziger Jahre«, ⁸³ die etwa Wilfried Grauert ausmachen will, Brauns Äußerungen eher konstruktiv als radikal zu verstehen: »Lorsque Braun reste attaché à l'idée de l'accomplissement de la société socialiste, sa pensée contient une dimension utopique qui le lie aux structures et aux catégories de pensée de la société existante et du discours dominant.«⁸⁴

Der Appell »meine Freunde« hingegen zeigt an, dass Braun im *Rimbaud*-Essay nicht nur an einer Positionsbestimmung seiner selbst gelegen ist – vielmehr beziehen sich etliche Passagen im Text gerade auch auf andere Autor:innen der DDR. Offenbar wird diese kritische Bezugnahme im letzten Drittel des Aufsatzes, wenn Volker Braun die etwa gleichaltrige Elke Erb in den Blick nimmt, nicht ohne einen Anflug von Zurechtweisung. Den ersten Absatz, an den sich ein Seitenhieb Richtung Erb anschließt, betitelt er mit »Wüsten der Liebe« – zunächst geht es ihm darum, Rimbauds prekäres Verhältnis zu den Frauen zu markieren: »Die Frau war nicht die »barmherzige Schwester«, die ihm helfen konnte«. Um seine Beobachtungen zu untermauern, schließt er ein Gedicht Rimbauds an, das sich an eine »Riesenäugige Blinde« richtet, eine »Brüsteträgerin«, die »allmonatlich« »überflüssig Blut« verströmt (RB 991). Die Frau wird hier nicht nur aus der Außenperspektive des Mannes angeredet und beobachtet, ihrer Erscheinung begegnet Brauns Rimbaud zudem mit höchstem Befremden, das in einer »böse[n] Verachtung« und in »wachsendem Entsetzen« gipfelt.

Nach einem Exkurs, der Rimbauds Unsicherheit in Liebessachen mit einer Strategie der Eigenliebe und »kunstvolle[n]« (RB 992) Selbstinszenierung zusammenfallen lässt, »um sich gegen Demütigungen zu schützen« (RB 991), erfolgt der Versuch, sich in die Selbstverwüstung Rimbauds mittels Spiegelung einzufühlen. Dieses Unterfangen scheitert, wie oben bereits erläutert, am Pflichtgefühl gegenüber der Gesellschaft – kommentiert wird der Vorgang nun durch eine »heutige Frau« (RB 993). Die somit weiblich markierte Person propagiert den Identitätsverlust, und das für Braun unerreichbare »Anderere«, mit dem er Rimbauds Strategie, sich selbst zur Wüste zu machen (RB 992), identifiziert – dem er sich jedoch trotz aller Versuche, »die Rollen zu tauschen« (RB 993), nicht annähern kann.

Wenngleich die im Text eingebaute Figurenrede durch die fehlenden Quellenangaben nicht eindeutig zugeordnet werden kann, lässt sich die »heutige Frau« doch als Elke Erb

82 Dies ist umso bemerkenswerter, da Brauns Schreiben selbst in der DDR-Literaturkritik ein Abrutschen »ins Anarchistische« nachgesagt wurde. Anneliese Löffler: »Wenn Inhalt und Form zur Farce gerinnen«. In: *Neues Deutschland* (9. Oktober 1985), zit. n. York-Gothart Mix (Hrsg.): *Ein »Oberkunze darf nicht vorkommen«*. Materialien zur Publikationsgeschichte und Zensur des Hinze-Kunze-Romans von Volker Braun. Wiesbaden: Harrassowitz 1983, S. 150–152, hier S. 151.

83 Grauert: *Ästhetische Modernisierung*, S. 68.

84 Hähnel-Mesnard: »Limites d'une polémique«, o. S.

dechiffrieren: Einerseits mit Blick auf den Kontext des Essays,⁸⁵ andererseits in Korrespondenz zu späteren Passagen, die die »Erbin« als Verfechterin einer »unbehelligte[n] Individualität« vorstellen (RB 996). Durch die wenig explizite Anspielung ohne Namensnennung verschwindet Erb allerdings in der Anonymität, wird – auch durch die Anbindung an die vorgehenden Ausführungen über Rimbauds Misogynie – auf das Frausein reduziert. Gegen Ende der Passage stellt Braun noch einmal seine männliche Perspektive aus:

Wir sehen Frauen neben uns, die wir lieben können. Frauen, nicht mehr geknebelt im Haus, in Abhängigkeit, in Dumpfheit. Frauen, die unser Leben teilen, in den enteigneten Betrieben. Und sich ihm versagen: nicht gedrückt in die winterliche Struktur. Frauen, die schreiben, mutiger, schonungsloser, entschlossener als wir. (RB 993)

Angespielt wird hier auf die in den *Lettres du voyant* verkündete Vision Rimbauds, Frauen würden den Männern bald gleichgestellte, »andere« Texte schreiben – die entsprechende Passage ist in der feministischen Literaturwissenschaft ambivalent beurteilt worden.⁸⁶ Braun stellt folglich den Sozialismus als Verwirklichung der emanzipativen Ideale dar, die Rimbaud imaginiert. Obschon Braun ein deutlicher Befürworter dieser Entwicklungen ist, erscheint die Passage angesichts des sich artikulierenden, genuin männlichen »Wir« aus heutiger Sicht teils problematisch, mit dem hier von der »heutigen Frau«, über ihre Belange und gesellschaftlichen Ambitionen sinniert wird. Im Propagieren einer besonders fortgeschrittenen Emanzipation in der DDR steckt dann wiederum ein appellartiger Charakter: Erb wird von Braun nahegelegt, sie solle die ihr in der »Muttergesellschaft« (RB 979) angebotene Identität einer freien Arbeiterin annehmen, anstatt Identitätsverlust zu monieren. Die Forderung nach Identität und Individualität ficht Braun als unverhältnismäßig an.

Im Modus des zitierten Rimbaud-Gedichts, adressiert an die »Riesenäugige Blinde«, nennt Braun den sich an Erb richtenden Abschnitt »Blindflug« (RB 994). Zunächst erfolgt eine scharfe Abgrenzung zur Poetik Georg Trakls, der mit jenen vermeintlich »schwächlichen Auslegern« (RB 985) der Rimbaud-Rezeption identifiziert wird. Trakl habe die dunklen Seiten der Rimbaud-Dichtung fälschlicherweise als Befürwortung einer Resignation gegenüber gesellschaftlichen Werten ausgelegt. Es schließt sich der einem Essay von Franz Fühmann entlehnte Fassungsvergleich eines Gedichts von Trakl an, in dem der Expressionist Begriffe wie »Arbeiter« und »Fabriken« durch verschlossene »Kirchentor[e]« und »weiße[] Pferd[e]« ersetzt. Trakl habe, wie viele Modernisten, Rimbauds Poetik als »Steinbruch« verwendet und damit zum eigenen literarischen Ver-

85 Das meint hier die kommunikative Einbindung als Antwort auf Erbs Anschuldigung, in der eigenen Lyrik sich nicht genügend mit Fragen der Individualität und Identität auseinanderzusetzen, vgl. den Einstieg dieses Kapitels.

86 Vgl. Christine Planté: »Les poètes et la femme dans les *Lettres du voyant*«. In: *Europe. Revue littéraire mensuelle* 87 (2009) H. 966, S. 63.

fall, dem »Verlust der Sehkraft« beigetragen. Dergestalt folgert Braun: »Wir müssen ihm diese Erbschaft streitig machen.« (RB 995)

Nach einem weiteren Schlag gegen die Autonomieästhetik Schillers wird eine »dritte Prozession am Stocke« festgemacht, gegen die sich Braun, hier ganz ohne Rimbaud-Lektüre, wendet: »voran geht ihr die glückliche *Erbin* eines Vermögens«. Erneut ist Erb also als privilegierte Autorin ausgewiesen; durch den Suffix -in noch einmal dezidiert weiblich markiert. Erb habe, so Brauns Vorwurf, die Tradition assoziativen Schreibens und auf den Klang fokussierter Dichtung »blind« aufgenommen – mehr noch; sie halte es für gerechtfertigt,

dies Vermögen [...] dem öffentlichen Zugriff [zu] entziehen. [...] Sie müsse das Vermögen einsetzen, der, wahrlich dubiosen, Arbeit der Gesellschaft eine unbehelligte Individualität entgegenzusetzen; jedes Verausgaben in den größeren Widersprüchen (in den Sozialismus z. B.) sei Preisgabe des Eigenen. (RB 996)

Braun markiert hier eine scharfe Trennlinie zu Elke Erb, die sich zum Grabenkampf im Zeichen des Dienstes an der sozialistischen Gesellschaft ausweitete. Die sich vermeintlich bei Erb vollziehende Lossagung von der gesellschaftlichen Verantwortung sieht Braun nicht als Befreiungsakt; so hatte er schon zuvor Rimbauds *Illuminations* als »seine freiesten«, aber eben nicht freiesten oder gelungensten Texte bezeichnet (RB 992). Die »poésie pure« der so spöttisch bezeichneten »Flip-out-Elke« sei demnach auch kein wirklicher Befreiungsakt, sondern simuliere lediglich »[l]iterarische Befreiungseffekte«. In der »Erb-Sache« halte sie sich weiterhin »am eignen, geduldigen Faden, so webe sie nur mit am Programm der neuen Romantik.«⁸⁷ Die Abkapselung von der Gesellschaft will Braun also nicht nur in Erbs poetologischen Äußerungen, sondern auch in ihren Gedichten beobachten – wie mit der Anspielung auf Erbs Gedichtband *Der Faden der Geduld* (1978) impliziert wird.⁸⁸ Wilfried Grauerts These, für Braun stehe die »ästhetische Qualität« von Erbs Lyrik »außer Zweifel«, kann am Wortlaut nicht belegt werden.⁸⁹

Vielmehr greift Braun vereinzelt Erbs Vokabular auf⁹⁰ und zitiert den besagten Vortrag stellenweise auch direkt, allerdings weitgehend ohne Kontext. Erb antwortete im Oktober 1985 auf die Offerten Brauns, indem sie gerade diese Art der Argumentation kritisierte: »Ich habe diese Anfang 1980 verfaßte Arbeit noch einmal nachgelesen und nichts gefunden, was die Schlußfolgerungen Brauns erlaubt oder auch nur per Verwechslung ermöglichen könnte.«⁹¹ Sie unterstellt Braun damit eben ein bewusstes Missverstehen und Umdeuten ihrer Aussagen. Gerade ihren Gedichtband *Der Faden der Geduld* möchte Erb als »Verschärfung der semantischen Konturen« sehen – die »Entfaltung und Ver-

87 Vgl. dazu Grauert: *Ästhetische Modernisierung*, S. 84.

88 Elke Erb: *Der Faden der Geduld*. Berlin u. Weimar: Aufbau 1978.

89 Grauert: *Ästhetische Modernisierung*, S. 85.

90 Bspw. »apparatisches Vokabular«, »unbehelligte Individualität«, »Arbeit der Gesellschaft«.

91 Brief von Elke Erb, zit. n. Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1992, S. 293.

selbständigkeit des Spielerischen«, die Braun ihr zulasten legt, deutet Erb gerade als Gegenentwurf zum »verantwortungslos lineare[n] aggressiv totalitäre[n] Verständnis« von Literatur, dem sie sich (auch mit der Kritik an Braun) entgegenstellen möchte. Sie stellt zudem ein Verständnis von poetischer Wirklichkeit in Aussicht, das gerade die von Braun (an Rimbauds Lyrik⁹²) gelegnete Dunkelheit produktiv macht: »Die Aufnahme alltäglicher, nicht literarisierter Realität als Zitat oder Thema, mit oder ohne Umgebung von anderem Text, als dunkle Größe, d. h. nicht zur Parabel und zum Dienst als Symbol.«⁹³

Über dieses Kunstverständnis von Erb, die Speisung der Ideen aus einer avantgardistischen Tradition, wird später noch einmal zu sprechen sein. Für den Augenblick genügt es, herauszustellen, dass Erb ihre Schreibweise eben ganz dezidiert nicht als unpolitische Realitätsferne verstanden wissen möchte.⁹⁴ Relevant ist für sie die Reflexion der eigenen literarischen Mittel, auch um sich gegen Brauns Ideal zu positionieren, die »Worte der Straße« quasi ungefiltert, als Notate (RB 993) wiederzugeben. Die Differenz zwischen Erb und Braun ist dabei mitnichten bloß persönliche Fehde, sondern greift übergeordnete Formalismusfragen im Diskurs um den sozialistischen Realismus in der DDR auf, die am Beispiel avantgardistischen Schreibens immer wieder verhandelt wurden. Aus diesem Grund ist die Beobachtung, Brauns Essay setze sich für das Erbe der Avantgarde ein,⁹⁵ zu überdenken. An den Angriffen gegenüber den Lyriker:innen des Prenzlauer Bergs zeigt sich vielmehr, dass Braun Rimbaud zwar als einen innovativen Dichter ansieht, seine Poetik aber dort bewusst ausklammert, wo sie eine Nähe zu den historischen Avantgarden und den neoavantgardistischen Schreibtechniken aufweist.⁹⁶ Hannah Schepers' These, »Rimbaud dient Braun als Bezugspunkt, der die ältere und jüngere Generation der Autoren der DDR miteinander verbindet«, ⁹⁷ gilt es unter diesen Vorzeichen zu hinterfragen. Dennoch lässt sich herausarbeiten, dass Braun den jüngeren Autor:innen in seinem Essay auch Gesprächsangebote unterbreitet – Angebote, die etwa von Sascha Anderson, Elke Erb und Leonhard Lorek in sehr unterschiedlichem Maße aufgegriffen wurden, wie ein erweiterter Blick auf die Rimbaud-Diskussion im Prenzlauer Berg zeigen soll.

92 Braun: »Rimbaud«, S. 985: »Die schwächlichen Ausleger versuchen, ihn zu verdunkeln.«

93 Erb: Brief, zit. n.: Michael u. Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein*, S. 293.

94 Anneli Hartmann hat darauf hingewiesen, dass das Sich-Entziehen aus dem Tagesgeschehen, das Fallen aus der Zeit, wie es in Elke Erbs Lyrik häufiger zu beobachten ist, in einer durch und durch politisierten Literaturgesellschaft wie der DDR eben auch als dezidiert politisches Statement zu verstehen ist, vgl. Hartmann: »Schreiben in der Tradition der Avantgarde«, S. 12: »Zum Politischen gerät in der neuen DDR-Lyrik auch, was scheinbar nichts damit zu tun hat. Die Verweigerung der Politik kehrt sich in eine Politik der Verweigerung, die nicht länger die Muster herkömmlichen Anklagens und Warnens erfüllt, sondern literarisch umgesetzt wird in der Verletzung herrschender Denkkonventionen und Sprachnormen.«

95 Vgl. Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 74.

96 Vgl. Grauert: *Ästhetische Modernisierung*, S. 81.

97 Schepers: *Volker Braun*, S. 287.

3.1.3 »Unsere vermeintlichen Neutöner«. Volker Braun und der Prenzlauer Berg

Da Volker Braun seine Kritik an der Literatur des Prenzlauer Bergs in einen Abschnitt zur »*Alchimie du verbe*« (RB 988) einfließt, ist noch einmal zurückzukommen auf die im Text enthaltene spezifische Rimbaud-Lesart. Die dem entsprechenden Textkonvolut in der *Saison en enfer* beigegebenen selbstreflexiven Kommentare Rimbauds nutzt Braun, um eine gewisse Tendenz im Schreiben des französischen Dichters negativ zu beurteilen, die er über einen Umweg mit den Lyriker:innen des Prenzlauer Bergs assoziiert.⁹⁸ Er tut dies durch die Herausarbeitung einer »verzerrt dargestellte[n] Rolle Charles Baudelaires«,⁹⁹ wie es auch für die Rimbaud-Forschung nicht unüblich ist.¹⁰⁰ Rimbaud sei von der Baudelaire'schen Theorie der Selbsterniedrigung, des »Hunger[s] nach Erregung, Wissen und Schönheit« (RB 988) besessen gewesen: »Das Hochgefühl des raschen Gelingens pumpt sein Selbstbewußtsein auf.« (RB 989) Nach einem kurzen »Augenblick« (RB 983) der Erleuchtung in den *Lettres du voyant* setze also eine zweite überschwängliche, fast neupubertäre Phase im Schreiben Rimbauds ein, der Rebellion um des Rebellierens willen, die sich dem »Sog des Lauts« ebenso hingebe wie dem ungebremsen Drogenkonsum: »Nach dem Absinth endlich Haschisch, das probate Mittel.« (RB 989) Viel schwerer als die Baudelaire-Einschätzung Brauns wiegt dabei die Reduktion der »sprachalchemistischen« Phase Rimbauds auf Nonsense und Drogenrausch: Interessant ist auch der Umstand, dass die Sprachalchemie als poetisches Verfahren nicht in ihrem experimentellen Zugang gewürdigt wird.¹⁰¹ Auch hier weiß Braun Teile der Rimbaud-Forschung auf seiner Seite.¹⁰² In jüngerer Zeit ist jedoch auch auf die Kontinuitäten zwischen den Gedichten im Umkreis der Kommune und der alchemistischen Phase Rimbauds hingewiesen worden.¹⁰³

98 Vgl. ebd., S. 80.

99 Wohlfahrt: *Utopisches Schreiben*, S. 92.

100 Vgl. Thorsten Greiner: »>Trouver une langue«. Rimbauds Kritik an Baudelaire und das Problem der Repräsentation des Absoluten in *Une Saison en enfer* und den *Illuminations*«. In: Christoph Hornung (Hrsg.): *Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen. Festschrift für Gerhard Penzkofer*. München: AVM.Edition 2015, S. 303–329, hier S. 315.

101 RB 997: »Laboratorium, wo nicht das Gold absoluter Wahrheit gesucht wird, sondern das akute Material der authentischen Erfahrung«.

102 Wetzel: *Rimbauds Dichtung*, S. 63 u. ders.: »Die Metapher der Alchemie und die (Al)Chemie der Metapher«. In: Ders. u. Greiner (Hrsg.): *Die Erfindung des Unbekannten*, S. 81–95, hier S. 84. Wetzel klammert gerade den Experimentalcharakter der Alchemie im vorwissenschaftlichen Stadium aus. Was Alchemie und Chemie voneinander unterscheidet, ist nicht so sehr eine vermeintliche Hinwendung zum Experimentellen; es ist vielmehr die Integration in den akademischen Betrieb, die Öffnung einer auf Hermetismus angelegten Arkanwissenschaft im Zuge der Institutionalisierung. Die Reduktion der alchemistischen Praxis auf das Goldmachertum und spekulative Quacksalberei ist sicherlich auch im Zuge der psychoanalytischen »Wiederentdeckung« der Alchemie von C. G. Jung um 1900 zu verstehen. Auch die jüngere Rimbaud-Forschung neigt dazu, sich dem Alchemieverständnis Rimbauds über diese von Jung vorgenommene Umdeutung anzunähern, vgl. Catriona Bannister: »Jung, Alchemy and Arthur Rimbaud's *Voyelles*«. In: *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 91 (1999) H. 1, S. 45–52, hier S. 47.

103 Seth Widden: »Le sacré dans >Alchimie du verbe««. In: Bivort (Hrsg.): *Rimbaud poéticien*, S. 125–139, hier S. 126 u. 132.

Obschon Braun an anderen Stellen seines Essays eher eine kritische Haltung zu Rimbauds Selbstinszenierung einnimmt, reflektiert er sie angesichts der Aburteilung des Sprachalchemismus nicht: Rimbaud habe den »faulen Zauber« schnell begriffen – sich dann aber wie ein trotziger Teenager »auf dem Speicher« im mütterlichen Gut eingesperrt. In dieser »törichten Kinderstube« situiert Braun nun auch die Sprachalchemisten¹⁰⁴ des Prenzlauer Bergs. Er verknüpft dabei Diffamierungen der jungen DDR-Autor:innen mit einer Abwertung verschiedener avantgardistischer Schreibtraditionen:

In der törichten Kinderstube der Moderne halten sich immer wieder die Poeten fest. Futuristen, Surrealisten, die beat generation richteten sich darin ein, mit Manifesten als Mietverträgen, und schlossen ihre automatischen Schreibmaschinen an den Bewußtseinsstrom. (RB 990)

Neben der generellen Avantgarde-Kritik, die Braun mit der Metapher »Manifeste als Mietverträge« äußert und die in Teilen an die kunstphilosophische Diagnose eines Scheiterns der Avantgarden erinnert,¹⁰⁵ die auch im Prenzlauer Berg, etwa von Christoph Tannert, rezipiert wurde,¹⁰⁶ geht es Braun wortwörtlich um eine Erbsache – die Indienstnahme Rimbauds im Zeichen des Surrealismus, wie sie etwa Charles Dédéyan mit Blick auf die Aufzeichnungen Bretons beobachtet hat.¹⁰⁷ In den *Manifesten des Surrealismus* finden sich solche Anknüpfungen an Rimbauds *Alchimie du verbe* verschiedentlich,¹⁰⁸ eine Abkehr von der Arbeit (*travail*) des Dichters, wie sie Braun in der von Breton entwickelten *écriture automatique* beobachten will: »Die ›Automatisierung‹ des Schreibens macht den Dichter arbeitslos.« (RB 990) Dies ist aber zumindest an den Manifesten Bretons nicht begründbar, vielmehr sahen sich die Surrealist:innen mit einer Neudefinition

104 Zum Begriff der Sprachalchemie im Prenzlauer Berg, vgl. das Kapitel 2.2.2 dieser Untersuchung.

105 Vgl. etwa Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein 2017, S. 82: »Nun ist aber zu bedenken, daß in der Warengesellschaft die Kategorie des Neuen keine substantielle ist, sondern eine scheinhafte. Was sie bezeichnet, ist gerade nicht das Wesen der Waren, sondern die ihnen künstlich aufgedruckte Erscheinung (das Neue an den Waren ist die Aufmachung).« Bürger argumentiert hier auch gegen »[d]ie Neoavantgarde, die den avantgardistischen Bruch mit der Tradition erneut inszeniert« und damit »zur sinnleren Veranstaltung« gerate, »die jede mögliche Sinnsetzung zuläßt«. Ebd., S. 83.

106 Vgl. Tannert: »Avantgarde in der DDR heute?«, S. 99.

107 Vgl. Charles Dédéyan: »André Breton et Arthur Rimbaud«. In: *Studi di Letteratura Francese* (1994) H. 20, S. 39–46, hier S. 46: »Dans la hiérarchie du Surréalisme, Rimbaud vient en tête, il est un des premiers officiants. C'est ce que démontre par ces textes André Breton.«

108 Vgl. André Breton: »Zweites Manifest des Surrealismus« (1930). In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. v. Ruth Henry. 13. Aufl. Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2012, S. 49–99, hier S. 89: »Wenn auch das Kapitel *Une Saison en enfer*, das er [der Ausdruck ›Alchimie du verbe‹] bezeichnet, vielleicht nicht seine ganze Bedeutung erschöpft, so stimmt es doch, daß es als der authentischste Durchbruch der Ideen gelten darf, für die lediglich der Surrealismus heute und unter Schwierigkeiten eintritt. Es wäre geradezu literarische Kinderei, wollten wir vorgeben, daß wir diesem berühmten Text nicht außerordentlich viel verdanken.«

von dichterischer Arbeit konfrontiert¹⁰⁹ und schrieben sich dabei auch in marxistische Diskurse ein.¹¹⁰

Braun jedoch spricht den avantgardistischen Strömungen, vor allem dem Surrealismus, die Möglichkeit ab, »die Wirklichkeit zu öffnen« – die *écriture automatique* würde das Rimbaud'sche Erbe »willkürlich verrühre[n]« (RB 990). War schon zuvor auffällig, dass Braun sich bei der Benennung von Futurismus, Surrealismus und Beat-Literatur ausgerechnet auf jene literarischen Bewegungen beruft, die den Lyriker:innen des Prenzlauer Bergs als Anhaltspunkte dienten, bezieht er sich nun ganz explizit auf diese junge Generation: »Unsere vermeintlichen Neutöner, Hausbesetzer in den romantischen Quartieren (wo sie sich ordentlich führen), sind wohl gute Anschaffer, die fleißig auf den Putz hauen. Hucker, nicht Maurer.«

Von einer gewissen Skepsis zeugt erneut das gewählte Vokabular, mit dem die Hausbesetzer nicht nur im Modus des Avantgarde-Kritikers Karl Kraus als »Neutöner« bezeichnet werden, sondern eben auch als »Anschaffer«, analog zu Rimbauds »Strichjungenallüren«. ¹¹¹ Der Arbeitsethos der Autor:innen beschränkt sich Braun zufolge auf die reine Hilfsarbeit (»Hucker«): »Technisch die Wiederholung des geistlosen Handbetriebs der Avantgarde, niedrige Verarbeitungsstufe.« (RB 990)

Braun qualifiziert die Dichtung der jungen Generation von Schriftsteller:innen in diesen Zeilen demnach als sekundär und minderwertig – angesichts der Wirkmächtigkeit des Essays kann von einer folgenreichen Abwertung einer literarischen Gemeinschaft gesprochen werden. Dies belegen auch Aussagen aus der Braun-Forschung, die die Literatur des Prenzlauer Bergs als »desengagiert«¹¹² oder im Zeichen einer »permanenten (postmodernen) Ästhetisierung«¹¹³ stehend beurteilen, ohne sich mit den Texten der Szene näher auseinanderzusetzen – und hier offenbar das Urteil Brauns übernehmen. Selbst in der Braun eher distanziert gegenüberstehenden Untersuchung von Rauthe ist zu lesen, dass »zwischen Rimbaud und der ›Prenzlauer-Berg-connection‹ [...] keine Verbindung nachzuweisen« sei,¹¹⁴ obwohl sich für Rimbaud-Zitate und -Nachdichtungen im Umkreis des Prenzlauer Bergs zahlreiche Belege finden lassen.¹¹⁵ Damit zieht Braun »seinen« Rimbaud

109 Vgl. André Breton: »Manifest des Surrealismus« (1924). In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, S. 9–43, hier S. 18: »Man erzählt, Saint-Pol-Roux habe jeden Tag, bevor er sich schlafen legte, an die Tür seines Landhauses von Camaret ein Schild hängen lassen, auf dem zu lesen war: DER DICHTER ARBEITET.« Hier lässt sich möglicherweise eine Verbindung zu Rimbauds Konzept des »nouveau travail« finden, der eben in der Versenkung, dem Streik des Dichters zu suchen ist, vgl. ebd., S. 22: »Ich hatte mir vorgestellt, daß Rimbaud nicht anders verfuhr.«

110 Der Bedeutung der Verschränkung von Rimbauds Theorie und dem Marxismus für den Surrealismus widmet Frédéric Thomas einen Großteil seiner Arbeit, vgl. Thomas: *Rimbaud et Marx*, S. 12.

111 Rauthe: *Die deutschsprachige Rezeption Arthur Rimbauds*, S. 235.

112 Grauert: *Ästhetische Modernisierung*, S. 89.

113 Decker: »Die Last der Subversion«, S. 99.

114 Rauthe: *Die deutschsprachige Rezeption Arthur Rimbauds*, S. 237.

115 Vgl. etwa das Rimbaud-Gedicht »Le Cœur volé«, das mit Leonhard Loreks Übersetzung (*schaden* (1985) H. 5, S. 10) und Michael Zickerts musikalischer Adaption (*Usw.* (1985) H. 9, S. 56–58) gleich zwei Rezipienten findet, sowie die Nachdichtung der »Voyelles« von Werner Grünwald in der Un-

in Abgrenzung zu den jungen Autor:innen bei aller poetisch-ästhetischen Ambivalenz argumentativ auf seine Seite.¹¹⁶

Wenngleich die Braun'sche Kritik an der fehlenden Originalität einiger Texte des Prenzlauer Bergs, an der politischen Ambitionslosigkeit einiger Autor:innen in vielen Punkten nachvollziehbar ist, verhindert der polemische Ton des Essays nicht, dass die bereits bestehende Hierarchie zwischen offiziell und inoffiziell publizierenden Schriftsteller:innen der DDR, zwischen älteren und jüngeren Autor:innen in Ostberlin, sich weiter verfestigt. Besonders deutlich wird dies in einigen Zeilen, die Braun dem *Vagabonds*-Absatz seines Essays beigibt:

Unsere jungen Dichter, Kinder der administrativen Beamten, suchen auch das Loch in der Mauer. Sie verbrauchen ihre Fantasie an Tunnels und Fesselballons, ihre ›monologe gehen fremd‹. Fluchten wieder, aber auf Hasenpfoten.

Bereits das Possessivpronomen »unser« konnte von den jungen Dichter:innen als bevormundender Gestus gelesen werden: Falls Braun sie überhaupt zu seinem *Wir* der objektiven Poesie zählt, so erscheinen sie eben nicht selbständig, nicht mündig, bleiben den etablierten Autor:innen nachgeordnet. In diese Argumentationsfigur reiht sich die erneute Qualifikation der Dichter:innen als »Kinder« ein, die das naive Verdingen am Spielgerät der Sprache als intellektuell höchstes Ziel ansehen, während sie den »administrativen Beamten« hörig bleiben. Eine Retrospektive auf den Prenzlauer Berg, die Durchsetzung der Szene mit Stasi-Mitarbeiter:innen, wie sie sich Anfang der 1990er Jahre offenbarte, lässt diesen Vorwurf in neuem Licht erscheinen.

Mit dem Zitat »die monologe gehen fremd«, das den Eskapismus und Freiheitsdrang der jungen Generation aufgreift, spricht Braun gezielt einen Autor des Prenzlauer Bergs an, ohne dessen Namen zu nennen.¹¹⁷ Dieser durchaus machtvolle Gestus ruft ausgerechnet jenen Schriftsteller auf den Plan, der sich weitaus später, 1991, als prominenter Stasi-Spitzel erweisen sollte.¹¹⁸ Sascha Anderson ist dann auch die erste Stimme aus dem Prenzlauer Berg, die sich in Form einer kurzen Schmähschrift auf Volker Braun in der Untergrundzeitschrift *schaden* zu Wort meldet:

ich will nicht, wie volker braun, der wenig weiss von dem, worüber er spricht, den fluchtweg der psychologisierung gehen, um die psyche einer situation darzustellen,

tergrundzeitschrift *Herzattacke* (Sondernr. (1989), S. 8f.) oder die prominent platzierte Anspielung auf das »Bateau ivre« im surrealistischen Text von Henryk Gericke (*Caligo* (1987) H. 3, S. 24).

116 Vgl. Hähnel-Mesnard: »Limites d'une polémique«, o.S.: »En prenant comme point de départ de son argumentation l'œuvre de Rimbaud, Braun réussit à ériger le »poète maudit« en figure de contraste de ces jeunes auteurs marginaux, évitant ainsi de se poser lui-même, auteur reconnu et établi, comme modèle existentiel et poétique.«

117 Vgl. Sascha Anderson: *Sechshunddreißig Gedichte aus »Jeder Satellit hat einen Killersatelliten« und vierzehn bisher ungedruckte Gedichte aus der Zeit des Killersatelliten*. Mit Zeichnungen von Ralf Kerbach. 2. Aufl. Berlin: Galrev 1997, S. 43.

118 Vgl. zu dieser Anspielung Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 76.

mit der rimbaud höchstens dann zu tun hätte, wäre ein anderes foto als jenes, von braun zum bühnenbild gemachtes, überliefert: arthur rimbaud, hockend, nordwärts, sein gesicht (wie von volker braun beschrieben), zwischen von ihm verkauften, jetzt aufeinandergerichteten waffen, über dem eigenen scheisshaufen, nachts in der wüste, der kopf spaltet den dampf, die hand wird die dampfende kacke spalten.¹¹⁹

Anknüpfend an die Anfangs- und Endepisode in Brauns Essay (der posierende Rimbaud und der Rimbaud an der armorikanischen Küste) weist Anderson auf die selektive Darstellung des französischen Dichters im Text hin. So wird die Tätigkeit des Waffenhandels, die bei Braun nur in einer Nebenbemerkung Erwähnung findet, von Anderson herausgestellt, und auch die Ästhetik des Widerlichen betont, die Brauns Essay als skatologischen Schabernack abgetan hatte. Die Identifizierung des Rimbaud-Fotos (oder -Abziehbildes) als Bühnenbild verunglimpft zudem die von Max Walter Schulz wertschätzend angebrachte Beobachtung, Brauns Essay errichte sich eine »theatergerechte Struktur«. ¹²⁰ Schließlich sieht Anderson im *Rimbaud*-Text eine Ausweitung der Kluft innerhalb der Literaturgemeinschaft DDR,¹²¹ die sich ohnehin schon als prekär darstelle. In dieser Weise kritisiert Anderson die Distanzierung Brauns als Akt einer Realitätsverweigerung: »die künstliche distanz dessen, der angst hat zu gestehen«.¹²²

Mit Max Walter Schulz, der das »Sehen« als zentrale Kategorie in Brauns Essay festgemacht hatte, betont Anderson gerade den autoritären, gewaltvollen Einsatz des Auges.¹²³ In einer bewusst einschränkenden Ausdeutung der Rimbaud'schen *Voyance* maße sich Braun an, »von einer strukturellen ebene aus zu sprechen«, da er aber »den schönen schein ausgrenzt, ihn zwischen sich und mich stellt«, sei ein Dialog unmöglich.¹²⁴

Im Verfahren der *poésie objective*, der Betonung eines ekstatischen *Wir*, eines *Ich*, das zum Anderen werden soll, sieht Anderson »nichts als raumerweiterung. das heisst nicht, er vergrößere sein territorium, eher scheint er die elastizität seiner grenzen zu prüfen«.¹²⁵ Anderson zufolge ist Brauns Essay demnach nicht im Modus einer Deleuze'schen De- und Reterritorialisierung zu sehen, die zwangsläufig das eigene Umdenken miteinbezieht – er ist vielmehr der Versuch, Rimbaud, seine Gewährsmänner, ja auch den Prenzlauer Berg mit eigenen Wertevorstellungen einzunehmen. Er interpretiert Brauns »maske der selbstbefragung« als Ventil politischer »zahnschmerzen«, einem zunehmenden Unwohlsein der älteren Generation »Aufbau« angesichts der Entwicklungen in der DDR. Gerade im Anspruch einer Poesie, die das alltägliche Leben fokussiere, zeige sich eine verklarte Literaturvorstellung, wie sie lediglich im System privilegierten Autor:innen als Figuren

119 Sascha Anderson: »Fixierung einer Metapher. Zu Volker Brauns *Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität*«. In: *schaden* (1985) H. 8, S. 5–9, hier S. 5.

120 Schulz: »Sehen«, S. 1000f.

121 Von Anderson, im skatologischen Bild bleibend, als »dampfende kacke« dargestellt.

122 Anderson: »Fixierung einer Metapher«, S. 5.

123 Es mögen hier auch Foucault'sche Denkmuster des Panoptikums mitschwingen, vgl. Kapitel 4 dieser Untersuchung.

124 Anderson: »Fixierung einer Metapher«, S. 5–7.

125 Ebd., S. 7.

eines »königsdrama[s]« zustünde. Dem *Wir* Brauns setzt Anderson ein *Ihr* entgegen, zu dem er neben Stefan Döring, Bert Papenfuß-Gorek, Uwe Kolbe, Elke Erb und Gert Neumann auch den Rimbaud-Rezipienten Wolfgang Hilbig zählt.¹²⁶ Hier zeigt sich bereits Andersons Ziel einer literarischen Gemeinschaftsbildung, die Ein- und Ausgrenzungsmechanismen umfasst – auch wenn er diese als »Notwehr« angesichts der Braun'schen Anfeindungen darstellt.

Dennoch registriert Anderson auch das Gesprächsangebot, das in Brauns Passagen über den Prenzlauer Berg verborgen liegt. Dort ist, im Anschluss an die Abwertung der jungen Poet:innen als »Hucker, nicht Maurer«, zu lesen:

Aber auch in dem Schüttgut werden Reize, Assoziationen, Anstöße geliefert; in dem bedeutenden Wortmüll sind verschwiegene Gefühle und Gedanken deponiert, die uns, selbstredend, mehr zu sagen haben als die gestanzte Festtagskunst.¹²⁷

In den Schreibexperimenten des Prenzlauer Bergs, ihrer teilweisen Aneignung von avantgardistischen Schreibweisen wie der *écriture automatique*, verbirgt sich Braun zufolge doch auch ein wahrer Kern, den es durch ein aufmerksames Zuhören seitens der älteren Generation (»uns«) an den Tag zu befördern gelte. Das gäbe den Älteren noch immer die Deutungshoheit, ließe aber, wie Cosentino bemerkt hat, zumindest eine »Mitsprache« auch der Gegenseite zu. Es handle sich somit nicht um ein »pauschales Abkanzeln, sondern eher [um] ein kritisches Wahrnehmen und vorsichtiges Bestätigen von [...] künstlerischen Alternativen.«¹²⁸

Anderson hingegen deutet Brauns Einladung als Resultat einer egoistischen Anmaßung:

er beginnt unter der für ihn jetzt notwendigen maske der selbstbefragung eine diskussion, von der er doch weiss, dass jene, die er zum gespräch bittet, seine selbstzweifel zu neutralisieren, sein podium nicht zur verfügung haben, das podium der zeitschrift sinn & form der akademie der künste, die ihn, volker braun, zitieren lässt, und das in einer art, die jedes (philosophische) niveau unterbietet.¹²⁹

Neben einem Angriff auf die vereinnahmende Umgangsweise Brauns mit Intertexten – wie Erb fühlt auch Anderson sich falsch zitiert – weist die kurze Schmähschrift also auch darauf hin, dass ein Gespräch unter ungleich gestellten Partnern zum Scheitern verurteilt ist; und dass Braun mit seinem »podium« (einer anerkannten, von einer etablierten Institution getragenen Zeitschrift) vermeintlich das falsche Forum für eine derartige Begegnung gewählt hat.

Diese Beobachtung erscheint zwar plausibel, verkennet allerdings die Tatsache, dass etliche von Anderson ins Feld geführte Autor:innen (Erb, Hilbig, Neumann – selbst

126 Ebd., S. 9.

127 Braun: »Rimbaud«, S. 990.

128 Cosentino: »Volker Brauns Essay *Rimbaud*«, S. 183.

129 Anderson: »Fixierung einer Metapher«, S. 7.

Papenfuß und Kolbe) bereits in offiziellen Zeitschriften der DDR wie der *ndf* oder im *Poesiealbum* zu Wort kamen. Einen Beigeschmack erhält sie auch durch die bereits dargestellten Schwierigkeiten, die die Publikation des *Rimbaud*-Essays begleiteten. Die Betonung der Unverfügbarkeit eines Podiums gerät hier zur Pose, die eine Abgrenzung der inoffiziellen *Samizdat*-Szene vom Literaturbetrieb der DDR forciert. Inwiefern Andersons Äußerungen mit seinem Engagement für die Stasi einhergingen, lässt sich heute nicht unzweifelhaft ermitteln. Erwähnt sei an dieser Stelle, dass Braun immer wieder auch als Mentor der jüngeren Autor:innen im Prenzlauer Berg hervortrat – ein Kontakt, von dem auch Anderson, glaubt man Darstellungen von Zeitzeug:innen, regelmäßig profitierte.¹³⁰

Andersons Exklusionsansprüche sind von anderen Autor:innen kritisch beäugt worden – so verfasst für die Folgeausgabe der Zeitschrift *schaden* 1986 der Mitbegründer Leonhard Lorek einen Kommentar. Lorek hatte sich zuvor bereits mit Rimbaud auseinandergesetzt: Etwa in Form einer Nachdichtung des Gedichts »Le cœur volé«, das in der Forschung durch seine nautische Metaphorik als Prätext des »Bateau ivre« angesehen wird.¹³¹ In seiner Übertragung greift Lorek die gängige Interpretation von »Le cœur volé« als Beschreibung von »sexual seduction or initiation« auf¹³² und überspitzt diese hin zu einer drastischeren, derberen Darstellung: Die »Ithyphalliques et pioupiesques«, in der DDR-Ausgabe übersetzt mit »Muschkotisch-phallische Schmutzigkeiten«,¹³³ sind bei Lorek: »geschwollene pimmel von muschkoten«;¹³⁴ die »hochets bachiques« bzw. »Bacchantenrülpsen« werden im Sinne des zeitgenössischen Homosexuellen-Jargons zu »bacchante[n] tucken«. Im selben Jahr, 1984, schreibt Lorek mit dem Langgedicht »im wertwandel der wolkenkratzer«¹³⁵ auch einen eigenständigen poetischen Text, der die Homosexualität Rimbauds thematisiert und als Bezugspunkt für das Cruisen im schwulen Untergrund der DDR, zwischen »muellcontainer[n]«, »mietskasernen« und den »abstellgleise[n]« eines »rangerbahnhof[s]« thematisiert: Ebenso wie Rimbauds seekrankes »cœur volé« »schwimmt das herz« auch in Loreks »subversive[r] lyrik«, trifft sein Ich auf die »ratte rimbaud«, die ihn in ein Café einführt, wo sie von der »klosett wand des cafes« »mir die rufnummer von amadeus mozart runterholt«. Gerahmt wird dieser Text von der stetigen Bedrohung durch Sicherheitskräfte und Polizei; der Blick auf Rimbaud und andere »enfant[s] terrible[s]« der Musik- und Literaturgeschichte wie Frank Zappa, hilft dem Textsubjekt dabei, die Begrenztheit des eigenen

130 Vgl. Ekkehard Maaß: »Volker Braun und die Dichterszene vom Prenzlauer Berg«. In: Michael Opitz u. Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Was immer wird, es wühlt im Hier und Jetzt. Im Zwiegespräch mit Volker Braun*. Leipzig: Lehmanns 2014, S. 144–147, hier S. 146.

131 Vgl. Walter Bruno Berg: *Literarische Transkription. Theorie und exemplarische Analysen*. Berlin 2014, S. 182.

132 Claude J. Summers: *Gay and Lesbian Literary Heritage*. New York, NY u. London: Routledge 2002, S. 552.

133 Arthur Rimbaud: »Le cœur volé – Das gestohlene Herz«. In: Ders.: *Sämtliche Werke*, S. 96–99, hier S. 99.

134 Leonhard Lorek: »Das geprellte Herz«. In: *schaden* (1985) H. 5, S. 11.

135 Leonhard Lorek: *im wertwandel der wolkenkratzer*. Mit Zeichnungen von Reinhard Sandner. Dresden: o. V. 1984. Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 14.

Systems, sein Leben im »aquarium«, im »atomgetriebene[n] uu boot[]« der DDR zu erkennen, aber auch zu ertragen.

Die Auseinandersetzung mit Rimbaud ist demnach eine wichtige Gemeinsamkeit von Braun und Lorek, wenngleich beide in ihrer Aneignung des französischen Autors jeweils andere Schwerpunkte setzen. Vor diesem Hintergrund ist auch Loreks Entgegnung auf Andersons Schmähung des *Rimbaud*-Textes zu verstehen.

Während Lorek Brauns Essay als »bemerkenswertes stueck arbeit« lobt, bezeichnet er Andersons Reaktion als »miserable[n] tekst[]«, ¹³⁶ dem es unter anderen Bedingungen mit Ignoranz zu begegnen gelte. Was Lorek nun doch dazu veranlasst, eine Antwort auf Andersons *Fixierung einer Metapher* zu verfassen, ist der Führungsanspruch des Dichters – seine »gross/kotzigkeit, die sich der eigenen potenz so sicher ist fremd zu gehen, dass anderson hierfuer gleich eine falanks nachweist«. ¹³⁷ Im Gegensatz zu Braun, der durch seinen Essay bewiesen habe, dass er »im landlaeufigen verstaendnis runtergekommen ist«, sich also – um mit Rimbauds *Voyance* zu sprechen – zu erniedrigen bereit sei, inthronisiere sich Anderson als »bravourreiter der staedtischen steckenpferdkavallerie«. ¹³⁸ Die humoristische Gegenüberstellung spielt dabei natürlich auch auf Andersons Argument des erhöhten Podiums an, und greift immer wieder Vokabular des Braun'schen Essays auf: »anderson stapelt nicht hoch, er mauert breit«. ¹³⁹ Carola Hähnel-Mesnard interpretiert Loreks Antwort überzeugend als eine gegen Anderson gerichtete Provokation, die den Ton der Debatte merklich verschärft. ¹⁴⁰ Der *ad hominem*-Gestus reproduziert Argumentationsfiguren, die in den vorigen Texten der Diskussion schon zu finden waren.

Schließlich hat Lorek auch inhaltliche Bedenken, was die Antwort des Prenzlauer Berg-Poeten angeht: zu dünn sei die Diskrepanz zu Braun, die Anderson in seinem Text aufmacht, belegt worden, zudem versuche Anderson nicht, den Essay in seiner Gänze zu erfassen, sondern reiße allenfalls Aspekte aus dem Kontext, beziehe sich auf einzelne »klekse« und »drecksuren«, die Braun eher beiläufig in seiner »arbeit« hinterlasse. ¹⁴¹

In seinem Antwortschreiben versucht Lorek, auf das Gesprächsangebot Brauns einzugehen, den Dialog zu suchen – mit diesem Plädoyer endet sein Aufsatz. Doch obwohl er zahlreiche Motive und Begriffe dem Rimbaud-Essay entlehnt, sie gewissermaßen fort-schreibt, bleibt das Ziel, der Adressat seiner Rede lediglich der enge Zirkel des Prenzlauer Bergs, im Besonderen Sascha Anderson.

Braun hingegen bleibt in seinem Text den Ansichten seines literarischen Zirkels treu, ¹⁴² das objektive *Wir* schließt die Autor:innen des Prenzlauer Bergs gerade nicht ein – sei es,

¹³⁶ Leonhard Lorek: »die reaktion auf miserable tekste«. In: *schaden* (1986) H. 9, S. 8f, hier S. 8.

¹³⁷ Ebd., S. 9.

¹³⁸ Ebd., S. 8.

¹³⁹ Ebd., S. 9.

¹⁴⁰ Vgl. Hähnel-Mesnard: »Limites d'un polémique«, o. S.

¹⁴¹ Diesen Kritikpunkt äußert ebenfalls Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 76.

¹⁴² Vgl. Hähnel-Mesnard: »Limites d'un polémique«, o. S.: »Plus que l'expression d'un conflit générationnel, l'attitude de Braun correspond à une première réaction aux changements des rapports de force dans le champ littéraire de la RDA et à une tentative de se (re)positionner. Avec la création d'un circuit littéraire parallèle qui permet de publier des textes sans subir l'influence des institu-

weil Braun sie nie wirklich als Teil seiner literarischen Welt vorgesehen hatte, sei es, weil sich die jungen Dichter:innen selbst einer offenen Auseinandersetzung entzogen. Ausgerechnet Max Walter Schulz, besagter Chefredakteur jenes »Podiums«, der Zeitschrift *Sinn und Form*, hatte auf diese Beschränktheit des vermeintlich inkludierenden *Wir* bereits im Nachwort zum *Rimbaud*-Essay Brauns hingewiesen:

Das wachsende Integrationsgefühl und -bewußtsein gegenüber der DDR-Gesellschaft erzeugt nun einmal bei poetischen wie nichtpoetischen Naturen ein steigendes Bedürfnis nach nichtpropagandistischer, welthaltiger, »menschheitsbeladener«, auch gesellschaftskritischer, dennoch unverwechselbar sozialistischer, unverwechselbar eigener Literatur und Kunst. Wir – das sind dann alle, die dieses Bedürfnis empfinden. Nicht alle empfinden dieses Bedürfnis.¹⁴³

Während Schulz hier vermutlich vor allem auf die Intellektuellen der älteren Generation hinweisen möchte, die sich nicht in gleicher Weise wie Braun in Selbstkritik üben, sondern weiterhin hinter den Idealen des Sozialismus stehen, kann die nicht beachtete Exklusivität des Braun'schen *Wir* doch auch auf jene »Neutöner« übertragen werden, die Braun in der antagonistischen Anlage seines Textes nicht zu einem Gespräch zu ermuntern vermag. Dabei war Brauns Essay zumindest darin erfolgreich, dass er die Assoziation des Prenzlauer Bergs mit dem Sprach- und Formenexperimenten der literarischen Avantgarden aufgriff, fortführte und damit weiter stabilisierte. Inwiefern diese Verknüpfung nun tatsächlich auf einem Impuls innerhalb der von Braun angefochtenen Text- und Lesegemeinschaft fußte; es also unter den Autor:innen der »Prenzlauer-Berg-Connection« selbst den Anspruch gab, sich auf avantgardistische Schreibweisen zu beziehen, soll mit einem Blick auf zwei Autorinnen der Szene ermittelt werden. Zunächst liegt der Fokus dabei auf Brauns Widersacherin im Rimbaud-Streit und kehrt damit zurück an den Ausgangspunkt der Debatte: zur Poetik und Lyrik der Schriftstellerin und »Mentorin« der Szene, Elke Erb.

3.2 Elke Erbs Avantgarde-Lektüren. Ernst Jandl, Hans Arp und Marina Zwetajewa

3.2.1 Ernst Jandl am Prenzlauer Berg

In einem Interview mit Birgit Dahlke aktualisiert Elke Erb 1994 ihre Einschätzung aus dem Vorwort der Anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, in dem sie auf die Positionierung der Szene zu den historischen Avantgarden eingegangen war. Ging es ihr 1984 um einen allgemeinen »Avantgarde-Vorwurf«, ruft sie nun vor allem das Verhältnis

tions officielles, une nouvelle génération d'auteurs rappelle, pour la première fois de façon massive et non pas isolée, le principe autonome du champ littéraire en RDA.«

143 Schulz: »Sehen«, S. 1008.

zur »Neo-Avantgarde« aus dem Umkreis der Konkreten Poesie und der Wiener Gruppe auf den Plan – nur, um die DDR-Autor:innen scharf davon abzugrenzen:

die Haltungen von Franz Mon beispielsweise und die sprachverwandelnden Texte der Prenzlauer-Berg-Prinzen haben gar keine Ähnlichkeit. Ich wüßte nicht, wo die überhaupt Berührungen hätten, das ist sehr schwer aufzusuchen. Aber dauernd erzählen, die holen irgendwas nach, das können nur Leute, die nie irgendeinen solchen Schritt mal mitvollzogen haben. Die nie begriffen haben, was das ist. Die zu allem, was sich ein bißchen bewegt, »Jandl« sagen. Sie haben es nie begriffen, aber längst cool überlebt.¹⁴⁴

Die in Bezug auf den Prenzlauer Berg wiederholt angeführte Jandl-Assoziation, die Erb hier kritisiert, hat ihre Motivation nicht nur in einer ästhetischen Affinität einiger Texte – sie fußt auch in einem gemeinsamen Austausch, der zu Beginn der 1980er Jahre zwischen Ernst Jandl und den Dichter:innen des Prenzlauer Bergs bestand.

In Adolf Endlers Aufzeichnungen der Zeit, veröffentlicht unter dem Titel *Tarzan am Prenzlauer Berg*, findet sich so etwa ein ironisch mit »Jandl im Landl« überschriebenes Kapitel: Endler, der bis 1978 mit Elke Erb verheiratet war, schreibt im Januar 1982 kritisch von einem Auftritt Jandls im »Theater im Palast der Republik« – die offizielle Einladung Jandls in die DDR sei als »blanker Hohn« all derjenigen »geistesverwandten jüngeren Autoren im Landl« zu werten, die »mit striktem Auftrittsverbot geschlagen sind, von der Drucklegung ihrer Werke ganz zu schweigen.«¹⁴⁵ Endler wertet den Auftritt daher als politisch-ästhetisches Feigenblatt der DDR, scheinbare Liberalität in Fragen der Dichtung über eine derartige Einladungspolitik vorzutäuschen¹⁴⁶ – nicht ohne Genußtuung schildert er jedoch, dass man Jandl nach der Veranstaltung »mit List und Tücke in den Prenzlauer Berg« entführt habe, »wo Jandl in eine der typischen »Wohnungslesungen« integriert wird. Neben Jandl, der [auf Endler] sehr viel bodenständiger wirkt als erwartet, lesen unter anderem Papenfuß, Döring, Faktor, die »Jandlianer« der DDR, um es vereinfachend zu sagen.«

Endler tritt in dieser Notiz schon als jener Kanonisierer auf, den er später auch in seinem Essay zur Anthologie *Sprache und Antwort* verkörpert.¹⁴⁷ Er hebt Affinitäten der jungen DDR-Autor:innen zur literarischen Tradition außerhalb der DDR hervor und holt damit »fremde« Autor:innen in den Prenzlauer Berg hinein. Durch die Bezeichnung

144 Elke Erb, zit. nach: Birgit Dahlke: »Gespräch mit Elke Erb am 25. 10. 1993«. In: Dies.: *Papierboot*, S. 237–252, hier S. 240f.

145 Adolf Endler: *Tarzan am Prenzlauer Berg. Sudelblätter 1981–1983*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2007, S. 71f.

146 Nicht selten wurde durch offizielle Einladung an den Sozialismus zunächst fernstehende internationale Autor:innen in der DDR Weltoffenheit demonstriert, vgl. Jutta Müller-Tamm: »Berlin International. Literaturpolitik in den 1970er und 80er Jahren«. In: Dies. [u. a.] (Hrsg.): *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970–1989)*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2023. S. 1–33.

147 Vgl. etwa die Verweise auf Endler in den Kapiteln 2.2 und 5.1 dieser Ausarbeitung.



Abb. 7: Ekke Maaß, Bert Papenfuß, Ernst Jandl und Eberhard Häfner in der Wohnung von Helga Paris, 1982. Fotografie von Helga Paris. © Nachlass / Estate Helga Paris

Papenfuß', Dörings und Faktors als »Jandlianer« stiftet er eine Gemeinschaft dieser Autor:innen mit Jandl, den er zugleich zum Oberhaupt kürt. Eine solche Wortneuschöpfung impliziert ein Schuldenken und berührt Fragen von literarischer Einflussnahme.

Tatsächlich hinterließ der Besuch Jandls 1982 nachhaltige Spuren im Prenzlauer Berg, so gründete sich etwa im selben Jahr noch die der konkreten Poesie verschriebene inoffizielle Literaturzeitschrift *Entwerter/Oder* um den Autor Uwe Warnke.¹⁴⁸ 1985 erschien Bert Papenfuß' erster offizieller Lyrikband in Westberlin mit einem anerkennenden Vorwort, das Jandl höchstselbst verfasste. Wer in den 1980er Jahren westlich des Eisernen Vorhangs die Gedichte Bert Papenfuß' lesen wollte, tat dies also in einem vom Namen Jandls eingefassten Rahmen. Diese Verknüpfung ist nicht nur in feuilletonistische Beiträge zur Lyrik des Prenzlauer Bergs eingegangen, etwa wie – leicht abwertend – bei Fritz J. Raddatz,¹⁴⁹ sie hat auch ihren Weg in die Literaturgeschichtsbücher gefunden.¹⁵⁰ Die Konstellation wurde aber auch von den Autor:innen der Szene wahrgenommen und provozierte eine Reihe von Texten, die sich gegen diesen »Jandl-Vorwurf« zur Wehr zu setzen versuchten. Erkennbar humoristisch etwa in einem Gedicht von Jan Faktor:

148 Vgl. Uwe Warnke: »Visuelle Poesie, nahe liegend«. In: Ders. u. Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen*, S. 80–83.

149 Vgl. Raddatz: »Der Aufstand der Zeichen«: »Sie [die Autor:innen des Prenzlauer Bergs] haben ein erobertes Terrain erobert. Bekannte Gesten, gemischte Gebärden. Gemischt aus Arno Holz und Hans Arp, Johannes Fischart und Ernst Jandl – von Dada zur »konkreten Poesie« haben sich Eingesperrte hier auf eingefahrenen Bahnen ihren neuen Weg freigeschaufelt.«

150 Vgl. Ralf Schnell: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2003, S. 444.

? bist Jandl
 ja bin Jandl
 ? und du auch Jandl
 nein nicht Jandl Jandl nicht
 ? und möchtest du Jandl sein
 nein
 Jandl sein will ich nicht sein
 will ich nicht
 will ich nicht
 du Jandl sein willst du nicht
 du aber doch
 doch Jandl
 du doch Jandl Jandl
 du zwar nicht Jandl gewesen
 wirst jetzt aber Jandl sein für immer¹⁵¹

Im Jandl'schen Sprachstil – der scheinbar bis zum Nonsens überstrapazierten Kombination immer derselben Wörter – demontiert Faktor auf satirische Weise das Bemühen der Literaturkritik, in den Autor:innen des Prenzlauer Bergs lediglich Jandl-Epigonen wiederzuerkennen.¹⁵² Das in den Satzbrocken teils fehlende Subjekt verweist auf die Austauschbarkeit dieser scheinbaren Wiedererkennungsgeste: Das auf die – zunächst noch fragende – Unterstellung reagierende Du/Ich bleibt anonym und konturlos; bestimmt wird es vom Gegenüber lediglich durch die Unterstellung, »Jandl sein« zu wollen. In diesem Sinne ist Faktors Text als poetische Variante der Kritik Erbs an den Rezipient:innen zu lesen, »Die zu allem, was sich ein bißchen bewegt, »Jandl« sagen.«

Dabei gehört auch Elke Erb zu den Autor:innen der Szene, die in ihrer Lyrik explizit auf Ernst Jandl Bezug nahmen. Als Beispiel sei hier die »Kleine Tippfehler-Fogle« aus Erbs 1988 erschienenem Gedichtband *Kastanienallee* angeführt:

Kleine Tippfehler-Fogle:
Für Ernst Jandl

Lietarur
 im Sin
 Vierundzwnazig Säulen
 Fruaen¹⁵³

151 Jan Faktor: *Georgs Versuche*, S. 78.

152 Zur Prominenz dieses Vergleichs, siehe Böthig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 199.

153 Elke Erb: »Kleine Tippfehler-Fogle«. In: Dies.: *Kastanienallee. Texte und Kommentare*. Berlin u. Weimar: Aufbau 1987, S. 65f.

Auch bei Erbs Text handelt es sich um ein scheinbares Nonsense-Stück, das mit Jandls Schreibweise kokettiert: kurze, teils auf einzelne Wörter reduzierte Verse, hier im Gestus einer Poetisierung des Fehlers.¹⁵⁴ Die radikale Reduktion und vermeintlich zufällige Kombination aus Worten, Buchstaben und (Tipp-)Fehlern unterbreitet bei der Lektüre zunächst kein Sinnangebot.¹⁵⁵ Gemäß der von Jakobson konstatierten poetischen Funktion scheint das Gedicht die Aufmerksamkeit ganz auf seine sprachliche Form zu lenken.¹⁵⁶ Unterminiert wird dies jedoch einerseits durch den ersten Teil des Gedichts – die Verse »Lieteratur/im Sin« zeigen auf der Bedeutungsebene an, dass es sich um ein metalyrisches Gedicht handelt, das eine Aussage zum Sinn und Unsinn von Literatur tätigt.¹⁵⁷ Andererseits befindet sich das Gedicht in einer klaren Rahmung, die durch Titel, Widmung und Kommentar vorgenommen wird, und dem Text eine tiefere Bedeutung jenseits der sprachlichen Oberfläche verleiht: So erhalten wir als Leser:innen diverse Informationen über Motivation und Zustandekommen des Textes – er präsentiert sich als Folge (oder »Fogle«) aus Tippfehlern und damit als Kompilation einzelner, schriftsprachlicher Versatzstücke, die im Schreibprozess abgefallen bzw. entstanden sind. Durch die Widmung »Für Ernst Jandl« begibt sich das Gedicht in einen Dialog mit der Lyrik des österreichischen Autors und der literarischen Tradition, die dieser verkörpert.¹⁵⁸ Hier insbesondere jene Poetisierung des (Tipp-)Fehlers, wie sie etwa in Jandls Gedicht »ein fehler« von 1978 zum Ausdruck kommt.

ein fehler

ein fehler ist jedem schon (paaiert) spassiert
auch wenn er sich nicht geirrt hat.
der fehler ist nämlich kein irrtum,
sondern eine falsche. Daraus
wird leicht eine flasche. daß sie zerbricht
ist ein fehler, kein irrtum.¹⁵⁹

154 Zu Jandls Konzept der »heruntergekommenen Sprache«, vgl. etwa Katja Stuckatz: *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2016, S. 257.

155 Jandls Dichtung wurde bereits verschiedentlich als moderne Form der *ars combinatoria* bezeichnet, prominent beschrieben etwa in den Frankfurter Poetikvorlesungen von Michael Lentz: »II: Dispositio«. In: Ders.: *Atmen Ordnung Abgrund. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt/Main: S. Fischer 2013, S. 57–121, hier S. 83.

156 Vgl. Roman Jakobson: »Linguistik und Poetik«. In: Ders.: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993, S. 88.

157 Zum Begriff der Metalyrik, vgl. Eva Müller-Zettelmann: *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbespiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter 2000, bes. S. 170–180.

158 Widmungen sind auch ein wesentlicher Bestandteil der Jandl'schen Lyrik, vgl. Veronika Römer: *Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls*. Berlin: LIT 2012, S. 135.

159 Ernst Jandl: »ein fehler«. In: Ders.: *Der gelbe Hund. Gedichte*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1980, S. 80.

Mit ihrem Gedicht, der »Tippfehler-Fogle«, scheint Erb direkt auf Jandl zu antworten: Deutlich wird dies etwa an Erbs Kommentar zu ihrem eigenen Gedicht, indem sie schreibt, dass Fehler, wie sie auch in Jandls Text vorkommen (»paaiert« und »flasche«), bedeutungsbildend sein können. Gerade wie das von Jandl in Klammern gesetzte »paaiert« ist für den Kommentar der »Tippfehler-Fogle« der Fehler ein Stolperstein, der seine eigene »Lehrpotenz und Aussagekraft« besitzt: »Schreibe ich z. B. [...] statt Ermittlungsprozeß Ermittlungsprpzeß, zeigt mir das falsche P wortlos beredt und genauer, als es Worte können, an, daß es Steine regnet, wo ich durchzukommen denke.«¹⁶⁰ Der Fehler ist für Erb Teil der mühevollen, poetischen Arbeit: Er zwingt das schreibende Subjekt innezuhalten, zu reflektieren, auf einen Ausgangspunkt zurückzugehen. Dergestalt sinniert auch das Ich in Erbs Texten über das eigene poetische Verfahren: »DIE SCHWIERIGKEIT, die Texte zu kommentieren, wächst. / Habe ich fremden Bedingungen meine Stimme geliehen? / Nein, ich war eins mit mir, als ich sie schrieb, / weil ich arbeitete, als ich schrieb.«¹⁶¹

Der Begriff der Arbeit spielt also auch für Erb eine zentrale Rolle – er ist jedoch, anders als bei Braun, nicht marxistisch eingefärbt, etwa im Sinne von Arbeit als Produktivkraft, als Dienst an der Gesellschaft, als kollektives Unterfangen, sondern gerade durch die individuelle, schriftstellerische Arbeit an und mit sich selbst, die bei Erb in der Prozessualität des Schreibens mühselig und mit Anstrengungen verbunden ist.¹⁶² Arbeit, so wird mit Blick auf Erbs Zwetajewa- und Arp-Texte noch festzustellen sein, ist dabei auch ein Versuch der Selbstbehauptung; ein Akt zur Erkämpfung von Freiräumen. Tippfehler, die gegen das orthografische System verstoßen, können *en miniature* Alternativen aufzeigen, das schreibende Ich auf ungeahnte Pfade führen oder zum Überdenken der eingeschlagenen Richtung zwingen. Sie unterminieren, wie es Erbs Kommentar zur »Tippfehler-Fogle« ausdrückt, den »herrische[n] Anspruch« der schriftstellerischen Arbeit – und gerade dies ermöglicht dem schreibenden Subjekt neue, ungekannte Bewegungsräume: »In der (echten) Tippfehlerfogle oben nahm ich eine Gestalt aus lauter freundlichen Winken wahr.«¹⁶³ Der Fehler wird im Falle Erbs zur freundlichen Einladung.

Das vorgegebene sprachliche System kann sich dabei lediglich heuristisch der Realität annähern: »Die Begriffe – mit ihrer eigensinnigen Zurückhaltung –«, schreibt Erb, »treffen nur so ungefähr zu, als nähme man einem runden Körper mit einem Lineal Maß.«¹⁶⁴ In Erbs poetischer Weltsicht¹⁶⁵ besitzen die Texte eine eigene »Stimmwirklichkeit«, in der jedes Wort, jeder Laut eingrenzend wirkt – ein Fehler kann diese »Gestimmtheit« des Ichs nun entschieden anreichern.

160 Erb: »Kleine Tippfehler-Fogle«, S. 65.

161 Ebd., S. 66.

162 Über dieses Verfahren vgl. Dahlke: *Papierboot*, S. 89.

163 Erb: »Kleine Tippfehler-Fogle«, S. 65.

164 Ebd., S. 66.

165 Vgl. dazu Cornelia Jentzsch: »Ich höre nicht auf, mich zu wundern. Elke Erbs poetische Weltsicht«. In: Steffen Popp (Hrsg.): *Elke Erb*. München: Ed. Text + Kritik 2017, S. 19–27.

Jandls Fehlerpoetik, die er im Prenzlauer Berg der frühen 1980er Jahre zur Diskussion gestellt haben dürfte,¹⁶⁶ seine Verfahrensweise, den Narrheiten und Mißverständlichkeiten der Sprache nachzuspüren und ihr starres System damit aus den Fugen zu bringen, mag für Erb maßgeblich gewesen sein – markiert der Kommentar selbst doch ein zeitlich konnotiertes Umdenken: »Seit einiger Zeit [bin ich] auf die Lehrpotenz und Aussagekraft von Fehlern aufmerksam geworden.«¹⁶⁷

Es handelt sich hier jedoch nicht um eine bloße Einflussnahme, sondern gerade um einen Dialog mit Jandl, den Erb durch ihr Antwortgedicht und die vorgeschaltete Widmung aufzunehmen versucht. Auch lässt sich Erbs Nachspüren der eigenen Fehler, ihr Augenmerk auf, wie es im Kommentar heißt, »unbewußte (intuitive) Intentionen (Ziele)«, nicht nur mit einer *écriture automatique* erklären, wie dies etwa Berendse in seinem Aufsatz über Erbs »Flirting with Surrealism« konstatiert. Insbesondere da sich Erb in ihren Sprachparcours mit den »real things, mostly household objects, with tables, chairs and wardrobes«¹⁶⁸ umgibt und eben nicht lediglich ihren Träumen und Gedanken verhaftet bleibt, ließe sich als zentraler Unterschied zum Surrealismus konstatieren: Elke Erb hebt in ihren Kommentaren zu *Kastanienallee* hervor, dass es ihr »im Vergleich zu surrealistischen Gebilden« um eine »Wirkung« gehe, die sie mit dem Begriff der »Versöhnung« umschreibt. Anhand zweier konkreter Objekte, einem »Stück Rüstung« und einer glänzenden »Schale«, zeigt sie, wie die (betrachteten) Gegenstände selbst im Schreiben Bewegungen hervorbringen, als »Worte« nimmt sie diese »geheimnislos auf, denn ihr Verhältnis zu dem von ihnen Bezeichneten unterschied sich in nichts von dem anderer Worte«.¹⁶⁹ Sprache und das eigene Ich verdrängen hier nicht etwa die konkrete Umwelt, wie dies in der *écriture automatique* des Surrealismus der Fall ist, sondern bilden eine »Gleichheit«, eine versöhnliche Einheit mit ihr. In diesem Sinne sind auch die Tippfehler in ihrer Gegenständlichkeit zu betrachten; sie formen den Text ebenso wie die im Prozess des Schreibens wahrgenommenen Objekte.

3.2.2 Mundraub. Elke Erb und das Arp-Erbe

Ihre spezifische Schreibweise, die poetische Auseinandersetzung mit Sprache, Ich und Welt bringt Erb weniger mit der Breton'schen *écriture automatique* oder der Wiener Gruppe in Verbindung, sondern einerseits vor allem mit Marina Zwetajewa, die im späteren Verlauf dieses Kapitels gesondert Erwähnung finden soll; andererseits mit dem Avantgardisten Hans Arp.

166 Vgl. das Strategiepapier des IM David Menzer (d.i. Sascha Anderson), abgedruckt in: Böthig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 279.

167 Erb: »Kleine Tippfehler-Fogle«, S. 65.

168 Gerrit-Jan Berendse: »Flirting with Surrealism. Elke Erb's Acts of Writing«. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 18 (2019), S. 169–182, hier S. 174.

169 Alle Zitate aus: Erb: *Kastanienallee*, S. 70.

Erb hatte den deutsch-französischen Autor und Künstler schon in ihrem 1978 publizierten Gedichtband *Der Faden der Geduld* zum Mottoggeber gewählt – angeführt ist dort ein Gedicht Arps aus den 1930er Jahren, in dem er die Lyrik als offenes Wesen, als Haus »mit Fenstern und Türen« charakterisiert.¹⁷⁰ Ganz im Sinne der Erb'schen Poetologie einer Werkstatt ohne Wände¹⁷¹ verkündet die Dichtung in Arps Text über sich: »Die meisten meiner Wände sind weiblich/ und können auf- und zugeklappt werden.«¹⁷² Die Offenheit von Lyrik sollte auch zum Leitthema eines Gesprächs von Elke Erb und Christa Wolf werden, das dem Gedichtband als Nachwort beigegeben wurde.¹⁷³

Vermutlich nicht zuletzt aufgrund dieses gewählten Mottos bat die westdeutsche Zeitschrift *Die Horen* Elke Erb in den 1980er Jahren darum, für einen Hommage-Band an Arp ein Gedicht beizusteuern. Erb verfasste zu diesem Zweck einen Zyklus aus zwölf Texten, die zwischen Vers und Prosa, zwischen deutscher und französischer Sprache unablässig changieren. Ihre poetische *persona* gibt sich als Leserin zu erkennen, konfrontiert Arp-Zitate mit eigenen Lektüreindrücken und Interpretationen der literatur- und kunstwissenschaftlichen Forschung. Wie sie im Interview mit Birgit Dahlke jedoch schildert, sei sie bei der Auseinandersetzung mit Arp auf inneren Widerstand gestoßen – den sie gerade aus der Querstellung ihrer eigenen Lesart zu den Interpretationen der »Träger der herrschenden Meinung über Arp« herleitet:

Von Anfang an, bei der neuen Beschäftigung mit Arp, hatte ich gedacht: Nö, das sehen die falsch. Das jedoch ohne Angst. Aber bei einem entscheidenden Text des Zyklus habe ich gedacht, wenn die das jetzt lesen, kippe ich die alle um. Und gerade den habe ich 'rausgenommen. Ohne daß ich das merkte, obwohl ich alles umnummeriert habe, was kompliziert war und irritierend.¹⁷⁴

Erb erklärt diese Form der Selbstzensur mit einer unterschwelligen »Angst vor Meinungsäußerung«, die in diesem Fall nicht eine Publikation im staatlich regulierten DDR-Literatursystem, sondern bezeichnenderweise eine Veröffentlichung auf dem westdeutschen Buchmarkt betrifft. Tatsächlich erscheint Erbs Text in der *Horen*-Anthologie *Zerstreuung des Alphabets* gekürzt,¹⁷⁵ was insbesondere der Vergleich mit einer weiteren, vollständigen Textfassung zeigt, die Erb wenig später in der inoffiziellen Zeitschrift

170 Hans Arp: Motto. In: Elke Erb: *Der Faden der Geduld*, S. 5.

171 Gerrit-Jan Berendse: »Wandlose Werkstätten. Elke Erb«. In: Ders.: *Grenz-Fallstudien*, S. 99–111, insb. S. 106f.

172 Arp: Motto, S. 5.

173 Christa Wolf: »Gespräch mit Elke Erb«. In: Erb: *Der Faden der Geduld*, S. 109–141, hier S. 127. »Elke Erb: [...] Ich bin ja kein intellektueller Einzelfall. Millionenfach erleben es die Menschen, daß sie nicht mehr festhalten können an ihren Voraussetzungen./ Christa Wolf: Ja. Es ist das Gewöhnliche. Nur kontrollieren es die meisten nicht an sich./ Elke Erb: Was aber danach übrigbleibt, ist eine große Offenheit für das Leben, für das Kind, eine große Möglichkeit, Mitleid zu haben, anders zu sehen, Feindschaften aufzulösen...«

174 Erb, in: Dahlke: »Gespräch mit Elke Erb am 25. 10. 1993«, S. 241.

175 Elke Erb: »Ich bin in Straßburg geboren...«. In: Gregor Laschen (Hrsg.): *Zerstreuung des Alpha-*

ariadnefabrik drucken ließ. Die folgenden Ausführungen beziehen sich daher auf diese letztere Fassung.¹⁷⁶

Das erste Gedicht des Zyklus greift zentrale Aspekte der Poetik Arps auf, verbindet diese jedoch auch mit persönlichen Eindrücken des lesenden Textsubjekts. Gleich im ersten Vers wird so etwa die für Arp wichtige Lautpoesie mit dem Gang durch den Arp-Text verwoben: »Der Stimmung der Stimme nach« (NA 13). So mündet die Arp-Lektüre in einer Selbstbefragung des Ich: »bin ich nicht sicher, ob er nicht / frage ich mich, ob er / möchte ich mich fragen, ob er nicht« – in diesem elliptischen Stottern inszeniert der Text vor allem die Unzugänglichkeit der Lyrik Arps.¹⁷⁷ Der Konjunktiv dementiert zugleich jede Selbst-Sicherheit des lesenden Ichs; und so bleibt auch die zentrale Aussage des Abschnitts im Vagen: ob Arp, so »kommt es mir vor [...], Gott hat – noch einmal – einen guten Mann sein lassen.« Neben ihrer sprichwörtlichen Bedeutung lässt sich diese Formel auch literal in Bezug auf das Arp'sche Lyrikverständnis lesen. Indem er den Zufall poetisiert,¹⁷⁸ begibt sich der Dichter in einen gänzlich passiven Zustand, der die großen, metaphysischen Fragen der Welt nicht anrührt – dies zumindest ist eine Kernaussage des Arp-Gedichts. Doch diese Diagnose ist keinesfalls als Kritik zu verstehen: Denn in der scheinbar gleichgültigen Haltung, die durch jene Redensart zum Ausdruck kommt, steckt auch eine blasphemische Spitze: Die Geringschätzung einer höheren Instanz durch Profanisierung¹⁷⁹ – den Brüdern Grimm etwa dient die Formulierung »Gott einen guten Mann sein lassen« »nicht nur zur umschreibung religiöser indifferenz, sondern auch unbekümmerter gleichgültigkeit überhaupt«, dabei kategorisieren sie die Redewendung unter den »verbalverbindungen, die eine ungebührliche, widerstrebende, feindliche oder gleichgültige haltung des menschen zu gott umschreiben«. ¹⁸⁰ Ein doppelter Boden eröffnet sich durch zeitgenössische Diskurse; so nutzte 1983 etwa prominent der Publizist und Ständige Vertreter der BRD in der DDR, Günter Gaus, die Redewendung zur Charakterisierung einer vermeintlich unpolitischen »Nischengesellschaft« DDR.¹⁸¹ Wenn Erb Mitte der 1980er Jahre diese Formulierung in einer westdeutschen Publikation zu Hans Arp aufgreift, kann dies indirekt auch als Positionierung zu diesem Diskurs verstanden

bets. *Hommage à Arp. Hans/Jean Arp zum 100. Geburtstag 1986*. Bremerhaven: edition die horen, Verlag für neue Wissenschaft 1986, S. 38–43.

176 Elke Erb: »Notizen zu Arp«. In: *ariadnefabrik* (1986), S. 13–21. Nachfolgend im Fließtext mit der Sigle »NA Seitenzahl« zitiert.

177 Zur Hermetik der Arp'schen Lyrik, vgl. Bernd Scheffer: »Schönes Verständliches, Unverständliches«. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.): *Hans/Jean Arp*. München: Ed. Text + Kritik 1986, S. 89–98.

178 Vgl. Monika Schmitz-Emans: »Poesie als Antimechanik. Zur Modellfunktion des Zufälligen bei Hans Arp«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 38 (1994), S. 283–310, insb. S. 295.

179 Über Arps komplexes Verhältnis zur Religion, vgl. Rudolf Suter: *Hans Arp. Weltbild und Kunst-auffassung im Spätwerk*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 2007, S. 471–473.

180 Art. »Gott«. In: Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Berlin 1953, Bd. 8, Sp. 1017. Online abgerufen am 16. September 2023 unter: <https://www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=G22661>.

181 Günter Gaus: *Wo Deutschland liegt*. Hamburg: Hoffmann & Campe 1983, S. 117f.

werden – zudem ist, wie noch zu zeigen wird, der Zyklus auch an weiteren Stellen durchsetzt mit Bezügen zur eigenen Schreibsituation in der DDR.

Der Konjunktiv und die grammatische Rahmung des »als ob« erlaubt es dem Ich in Erbs Gedichtzyklus, die Interpretation Arps als unpolitischen, an metaphysischen Fragen uninteressierten Dichter¹⁸² infrage zu stellen. Ironisch überspitzt wird Arp als Träumer modelliert: »Die Währung erscheint in Stern-Talern, nicht?« (NA 13) – doch dieser Mythos wird zugleich entzaubert mit einem nüchternen »Nein.« Dies erinnert an Erbs Gedicht »Was über mich erzählt wird«, in dem Gerüchte über das literarische Schreiben in der DDR¹⁸³ persifliert und damit entzaubert werden.

Nach dem aufräumenden, ernüchternden »Nein« endet das erste Gedicht des Zyklus mit einer offenen Frage: »Aber wo sonst höre ich eine solche Stimme / – und der spricht, säumt nicht?« (NA 13) Aufgegriffen wird hier der eröffnende Vers des Textes; die Beschreibung der Arp'schen Lyrik als Stimmenbewegung, der das lesende Ich zu folgen versucht. Zugleich benennt das Gedicht eines der Kernelemente der Poetik des Avantgarde-Autors, die ihn näher an die *écriture automatique* rücken lässt: unablässig Sprache zu produzieren, ohne dabei zu zögern.¹⁸⁴

Im nachfolgenden Gedicht, das gänzlich in französischer Sprache verfasst ist, geht Erb der Arp'schen Poetik näher auf den Grund. Dabei kombiniert der Text, wie die letzten Verse lauten, »Wort-Einheiten« aus einer kunstwissenschaftlichen Abhandlung zu Hans Arp, dem Katalog »Arp Sculptures« von Michel Seuphor.¹⁸⁵ Der These vom unreflektierten, aktualisierenden Rückgriff Erbs auf die Literatur des Surrealismus steht diese Vorgehensweise erneut entgegen: Sie zeigt vielmehr, dass Erb in der Aneignung der Arp'schen Poetik (hier vor allem der Zitier- und Collagetechnik) sich auch mit der Rezeption des Avantgarde-Autors intensiv auseinandersetzt bzw. dazu aktiv Stellung bezieht.

Im Gedicht selbst ist die Rede von einzelnen Schreib- und Gestaltungsweisen Arps, seiner Vorliebe für das Relief und die Collage,¹⁸⁶ aber auch für das Papier als Material des Schreibens. Benannt wird auch explizit sein fester Platz »dans l'académie surréaliste«, sowie seine Bilingualität zwischen deutscher und französischer Sprache. Als zentraler Aspekt jedoch zieht sich Arps »étonnante stabilité intérieure« durch den Text. In dieser Weise ist auch der Titel des Gedichts zu verstehen: »Arp est fidèle à Arp« (NA 13) – Arp ist sich selbst treu. Eine Erklärung für diese Selbsttreue findet sich in der letzten Strophe:

182 Zu diesem Vorwurf vgl. Karoline Hille: *Gefährliche Musen. Frauen um Max Ernst*. Berlin: Edition Ebersbach 2007, S. 28.

183 Elke Erb: »Was über mich erzählt wird«. In: Dies.: *Gutachten. Poesie und Prosa*. Berlin u. Weimar: Aufbau 1975, S. 42: »ich bekomme viertausend Mark für einen Vers«.

184 Vgl. Scheffer: »Schönes Verständliches, Unverständliches«, S. 94. Zum Verhältnis von Arp und Breton, vgl. Helmut Pillau: »Das Ich als Ursprung und Fessel künstlerischer Produktion. Reflexionen zu André Breton, Max Ernst und Hans/Jean Arp«. In: *Literatur für Leser* (2004) H. 3, S. 142–152.

185 Deutsche Übersetzung: Michel Seuphor: *Arp*. Köln u. Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1961.

186 Vgl. Camilla Skovbjerg Paldam: *Surrealistiske Collager. Underfulde billeder i kunst og litteratur*. Aarhus: Universitetsforlag 2011, S. 241f: »At Arp orienterer sig mod naturen, betyder ikke, at kunsten blot bliver en repræsentation af noget givet, natur-orienteringen skal snarere [...] ses som et princip for billeddannelse.«

Arp n'a pas été enrhumé.
 Son oeuvre a pu s'étendre et prospérer
 En toute indépendance. (NA 14)

Auch hier lässt sich im Unterton ein Bezug auf die eigene Situation, das eigene Schreiben in der DDR ausmachen. Dabei erfolgt die Aneignung Arps nicht unreflektiert, sondern gerade durch die Markierung einer Differenz: mit einem Augenmerk auf der Tatsache, dass Arp keiner literaturpolitischen Doktrin unterworfen war; dass Freiheit im Ausdruck und politische Freiheit hier im Werk Arps zusammenlaufen. In diesem Sinne ist Arp auch kein unpolitischer Schriftsteller, sondern gerade im Kontext seiner Zeit wahrzunehmen.

Diese letzte Strophe des zweiten Gedichts leitet über zur Situation des schreibenden Ichs: Im Titel »Zufahrt: des Klägers« (NA 14) wird bereits deutlich, was sich im Verlauf des Textes fernerhin andeutet. Er lässt sich als Klageschrift im doppelten Wortsinne lesen – eine Situation *beklagend*, klagt er auch *an*.

Das Subjekt des Textes versucht Arp nun im Rückblick auf die alternden Avantgarden, einer »Umkehr aus ausgefahrener Art«, durch ein Knäuel aus Stimmen entgegenzutreten.¹⁸⁷ Der unmittelbare Zugriff scheitert, wie es die Verse im ersten Gedicht des Zyklus angedeutet hatten: »Nichts mehr spiegelt das Bild zurück/in den Ursprung, der Sternen gleich.« Während Arp also am Ort eines Ursprungs steht, situiert sich das Ich konträr dazu »am Abend des jüngsten Tages« – deutlicher ließe sich die Differenz beider literaturgeschichtlichen Orte kaum markieren. Auch im Bezug auf das Freiheitsverständnis divergieren Textsubjekt und der uns vorgestellte Arp: Dessen unbändige und kreative Freiheit findet sich im Ich nicht wieder, es fühlt sich als »Mündel« und Sprachrohr lediglich dessen, was ihm »Vater- und Muttermund« eingeben (NA 15). Im Laufe des Zyklus ist nun ein deutlicher Abnabelungsprozess erkennbar, der gerade über die Lektüre der Gedichte Arps verläuft. Schon am Ende des Abschnitts heißt es, Descartes heranzitierend: »Ich glaube nicht mehr,/ich spreche.« Die Arp'sche »indépendance« wird zunehmend hergestellt.

Stufenweise verlässt das Ich die explizite Auseinandersetzung mit Arp und wendet sich der eigenen Abnabelung zu. In den Texten des Zyklus werden einzelne Aspekte bzw. Schritte dieses Prozesses dargestellt, im vierten Gedicht, »Reproduktionen«, geht es etwa um Selbsterkenntnis: »als müsse ich bestätigt werden,/ehe ich bin« (NA 15).¹⁸⁸ Dabei setzt sich das Subjekt intensiv mit seinem Verhältnis zur Sprache auseinander – die Linearität des Schreibens erweist sich (analog zur »Tippfehler-Fogle«) als »Folge von Dingen«, die das Ich »zurückwirft/reflektiert/spiegelt.« Im Modus der Erb'schen *Winkelzüge* ist das Subjekt darum bemüht, neue Abzweige zu nehmen, die das »ich auf mich« zurück-

187 Ganz im Sinne der Bachtin'schen Dialogizität, vgl. Michail M. Bachtin: »Das Wort im Roman«. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. v. Rainer Grubel, übers. v. dems. u. Sabine Reese. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979, S. 154–300, hier S. 169.

188 Vgl. zum Subjekt bei Arp noch einmal Pillau: »Das Ich als Ursprung und Fessel künstlerischer Produktion«, bes. S. 151.

führen – eine Art Selbstanalyse, jedoch nicht mit dem rein psychologischen Erkenntnisinteresse der Surrealisten.¹⁸⁹

Das fünfte Gedicht spezifiziert noch deutlicher die Rahmenbedingungen einer solchen Selbsterkenntnis, einer künstlerischen Autonomie: Selbst unwillkürliche Dichtung, schreibt das Ich, habe zur Voraussetzung, »daß man Entscheidungsfreiheit schafft gegenüber dem [...] – altklugen/Vormund« (NA 16). Als dieser Vormund wird nun der »Wille« identifiziert, wobei unklar bleibt, ob es sich hierbei um intrinsische Motivation oder um einen von außen an das Denken bzw. Dichten herangetragenen Willen handelt. Zudem schwankt der Text permanent zwischen einem negativen und positiven Freiheitsbegriff, fällt im Bestreben, Freiheit zu definieren, immer wieder auf die Frage danach zurück, was Unfreiheit bedeutet.

Augenfällig wird dies auch im sechsten Gedicht des Zyklus:

Wird das Wort so gesetzt, daß es fruchtbar
sein kann: daß aus ihm andere
hervorgehen können,

ist der Text gesellig

und nicht ein dem Tode anheimgegebener
Lustknabe der Autokratie.
(Und nicht Militär.) (NA 16)

Mit seiner Zwei- bzw. Dreigliedrigkeit sowie der logischen Verknüpfung durch den Mittelteil erweckt das Gedicht den Anschein einer Definition oder gar einer Handlungsanweisung. Im Modus literaturgeschichtlicher Topoi erscheint das Gedicht als Garten,¹⁹⁰ Einzelbestandteile befinden sich fast in einem organischen, sich gegenseitig befruchtenden Verhältnis zueinander. Die Passivkonstruktion lässt dabei das dichtende Subjekt, den Sprach-Gärtner, beinahe unsichtbar in den Hintergrund treten – es entsteht eine Text-Gemeinschaft, die auch auf das Arp'sche Text-Kunst-Ensemble hinweisen könnte und die einer nicht näher bestimmten »Autokratie« entgegensteht.

Die nachfolgenden drei Gedichte verstehen sich als Fortsetzungs- bzw. Kommentartexte zu den beiden vorangegangenen, weisen immer wieder darauf zurück, machen ihren sekundären Charakter schon durch Angaben in den Titeln (»8 (zu 5 und 6)« etc.) deutlich. Das Ich moniert im siebten Text noch einmal die »Negativ-Definitionen von Literatur« (NA 16).¹⁹¹ Zum Bild des Dichtens als Gärtnern oder Anbauen gesellt sich die Metaphorisierung des Lesens als Verdauen, Tilgen: »lesend lösche[n]«. Exemplifiziert

189 Zu den Erb'schen *Winkelzügen*, vgl. Kap. 3.2.3 dieser Untersuchung.

190 Auch Erb bedient sich dieser Metaphern, zum Beispiel im Gedicht »Birkenwerder, Eigentum«. In: Dies.: *Kastanienallee*, S. 11–13.

191 Vgl. Terry Eagleton: »Was ist Literatur?« In: Ders.: *Einführung in die Literaturtheorie*. Übers. v. Elfi Bettinger u. Elke Hentschel. 4. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997, S. 1–18, hier S. 10.

wird dies im achten Text an einem Zitat aus Arps Gedicht »Die Schwalbenhode«.¹⁹² Die Lektüre der Verse und die dabei vollzogene Selbstbeobachtung münden in einer Selbst-Definition von Poesie als »Machen, Tun, Tätigkeit, die etwas hervorbringt«, mit einem besonderen Augenmerk auf dem Verfahren der »Adoption« (NA 17). Dergestalt ist die Haupteigenheit der Lektüre für das Ich auch nun, dass sich Text und Leserin, Fremdes bzw. Äußeres und Eigenes im Lesevorgang nicht voneinander trennen lassen. Dies wirft ein neues Licht auf die vorangegangenen Fragen der Willenlosigkeit in der Dichtung und die vermeintliche Geselligkeit des Textes: Jedes Lesen, so ließe sich folgern, generiert einen neuen Text – somit stehen nicht nur die Texte innerhalb des Arp'schen Werks in einer Gemeinschaft; sie werden auch erweitert durch Texte, die aus Rezeptionsvorgängen entstehen. Erbs eigener Arp-Texte sowie sämtliche ihm gewidmete Texte des *Horen*-Bands schreiben sich in das Werk des deutsch-französischen Schriftstellers ein, setzen es nicht-linear fort – und sind daher nicht bloß als Sekundärtexte zu verstehen, sondern als gleichberechtigte Teile einer textuellen Gemeinschaft.

Dass dieses Verhältnis der Texte und Lektüren zueinander nicht immer friedlich ist, spiegelt sich im Vokabular des Gedichts wider, das wiederholt von Auslöschung, »Inthronisierung« oder einer »fremde[n] Hand im Eigenen« handelt (NA 17). Eine Zuspitzung dieser Poetologie findet sich überdies im zehnten Gedicht »Mundraub«, das Erb aus der Anthologie-Fassung für den westdeutschen Buchmarkt getilgt hatte, das in dem Abdruck der *ariadnefabrik* jedoch enthalten ist. Es beginnt mit einem drastischen Gleichnis, das die Gartenmetapher der vorangegangenen Texte wieder aufgreift: »Ich lese, mit dem Mund die Worte abpflückend, / während der Baum mich mit den Pfeilen der Verwundung straft!« (NA 18) Es ist also nicht der Gärtner, der eine Wort-Lese betreibt, die Früchte der Dichtung erntet, sondern die Leserin, die sich diese beinahe gewaltsam aneignet. Doch der »Mundraub« des Lesens ist, so macht es das Gedicht deutlich, nicht als Entweihung zu verstehen, nicht als Fragmentierung eines organisch gewachsenen Ganzen.

An dieser Stelle kommt erneut der Gärtner, in diesem Falle Arp, ins Spiel:

Doch ich lese [...]

daß die spießenden Sinn-Substanzen,
die beweglichen Wort-Fruchtstände

und Verzweigungen nicht erwachsen sind
aus dem Chaos, Kosmos und Heil elementarer Natur,

sondern erwachsen sind aus dem Heil, Kosmos und Chaos
der industriellen Kultur,

entwachsen einer überstandenen Zucht. (NA 18)

192 Hans Arp: *Gesammelte Gedichte. Gedichte 1903–1939*. Hrsg. v. Marguerite Arp-Hagenbach u. Peter Schifferli. Zürich: Die Arche 1963, S. 38.

Der Text, so folgert Erb, ist damit menschengemacht, die Auseinandersetzung mit ihm, seine Rezeption und Aneignung kein religiöses Unterfangen, sondern soziale Praxis.¹⁹³ Gleichzeitig steht er, und im Besonderen Arps Lyrik, in einem historischen Kontext, der hier mit »der industriellen Kultur« des frühen 20. Jahrhunderts identifiziert wird. Ein Bezug zum Industriellen, aber gerade auch zur vermeintlichen Vermischung von Kultur und Natur lässt sich bereits in den Texten Arps feststellen, etwa in seinem Gedichtzyklus *Die Wolkenpumpe*.¹⁹⁴

Für das Erb'sche Textsubjekt, die schreibende Leserin, bedeutet dies nun, nicht voller Ehrfurcht einer vermeintlichen Erhabenheit der Arp'schen Lyrik nachzueifern, sondern sich ihrer zu bedienen, sie sich anzueignen, ohne dabei die eigene Differenz zum Text, den historischen Kontext, außer Acht zu lassen.

Dies führt das Subjekt zu einem weiteren Aspekt: Das elfte Gedicht macht die erschwerte Zugänglichkeit der Arp'schen Texte in der DDR zum Thema – dergestalt ist es »auf die Texte beschränkt, die bei mir sind« (NA 18). Von diesen politisch-gesellschaftlichen Voraussetzungen geht das Gedicht nun zu den persönlichen Bedingungen über: Arps Texte seien, so verkündet das Ich, »schon auf den ersten Blick sympathisch« – und diese Sympathie liege gerade darin, dass sie »nicht magisch« wirkten, dass die Leserin sich also zu ihnen in ein geerdetes Verhältnis setzen kann. In einem Prosa-Abschnitt des Gedichts ist über die skizzierte Lesestrategie zu lesen:

Die Aufmerksamkeit folgt ihren Bewegungen wie denen eines Mobilee,
oder Laub im Windhauch, oder der Fische im Aquarium.
Sie erlauben dem Blick die natürliche, unwillkürliche, eingespielte
Aufmerksamkeit einer ruhenden Katze. (NA 19)

Es ist die Arp'sche Offenheit, der undogmatische, nahezu spontane Charakter der Gedichte, aber auch ihre Beweglichkeit, die das lesende Ich dazu verleitet, die Bewegungen nachzuvollziehen; sich den Gedichten nicht bloß ehrfurchtsvoll, sondern vielmehr empathisch und spielerisch zu nähern. Um diese Besonderheit von Arps Lyrik herauszustellen, werden im Gedicht andere Autor:innen ins Feld geführt, etwa Johannes Bobrowski, Zbigniew Herbert und Rainer Maria Rilke (NA 19), die beim Ich Abwehrreaktionen, »Widerstand«, gar ein Beleidigt-Sein erzeugen. Arp hingegen, so folgert Erbs Text, praktiziere eine Dichtung, die »den Sprechenden nicht aus den Augen« verliere, es handele sich um eine Lyrik, die zum Dialog bereit sei, sich ihren Leser:innen freiwillig aussetze.¹⁹⁵

193 In dieser Weise wurde auch schon für die Arp'sche Lyrik der Begriff des »Werkstattfabeln« gewählt: Axel Gellhaus: »Naivität und Ironie. Probleme und Ansatzpunkte für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hans Arp«. In: Arnold (Hrsg.): *Hans/Jean Arp*, S. 8–15, hier S. 9.

194 Vgl. dazu Thomas Lischeid: »Hans Arp. *die wolkenpumpe* (1920)«. In: Hermann Gätje u. Sikander Singh (Hrsg.): *Übergänge, Brüche, Annäherungen*. Saarbrücken: Universitätsverlag des Saarlandes 2015, S. 133–160, hier S. 136f.

195 Vgl. die Einladung von Seuphor: *Arp*, o. S.: »Wir gewöhnen uns an seine [Arps] Gegenwart, wir bereiten ihm einen immer besseren Empfang, unmerklich wird er ein Teil unserer selbst, und plötzlich entdecken wir, daß wir solidarisch sind mit seinem Werk, daß wir dazu gehören.«

Genau hierin liegt nun die eigentliche Anerkennung für das Arp'sche Werk; genau dies ermöglicht den »Mundraub« des Textsubjekts, das unmittelbare Gespräch, die – für ein Widmungsgedicht – über weite Stellen zunächst irritierende Fokussierung auf das Ich.

Im letzten, zwölften Teil des Zyklus wird der soziale Charakter des Lesens noch expliziert und auf einen prägnanten Nenner gebracht. Dies gelingt durch eine Aktualisierung Arps, ein Hineinholen in die eigene Gegenwart: »Schriebe er zu meiner Zeit neu, und ich wechselte mein Verständnis nicht und lese also alt [...] ermesse ich, daß das Lesen nicht weniger aktiv und nicht weniger sozial als das Schreiben ist.« (NA 20)

Diese innerhalb des Gedichts formulierte These von den Praktiken des Lesens und Schreibens als soziale Vorgänge, als bewusste Handlungsweisen, die eine neue Art der Gemeinschaft erzeugen, führt in den Kern der Erb'schen Poetologie – die eben nicht, wie es Braun kritisiert, eine radikale Ich-Zentriertheit, eine abgeschlossene Autonomie zelebriert: Gerade das Ich-Sagen ist, so wird mit Bezug auf weitere Texte Erbs noch zu zeigen sein, als Gesprächsangebot, als Sich-Aussetzen gegenüber einer potenziellen Leserschaft zu verstehen. Das Ich in Erbs Lyrik ist ein Ich des Dialogs, der Mittelbarkeit; ein Begegnungsort, Teil einer Gemeinschaft, in die sich Erb einschreibt, zu deren Teilhabe sie aber auch wiederum andere Leser:innen und Autor:innen auffordert – nicht ohne Grund spricht ihr Birgit Dahlke die Funktion einer Mentorin innerhalb der Literaturszene des Prenzlauer Bergs zu.¹⁹⁶

Auch in ihrem Avantgardeverständnis ist ein fundamentaler Unterschied zur Rezeption bzw. Bewertung durch das offizielle Literatursystem in der DDR zu bemerken. Das spielerische Element in Arps Lyrik deutet Erb nicht im Sinne eines bloßen Formalismus, einer hermetischen Abriegelung oder als dekadente Selbstbezüglichkeit; sondern gerade als Behauptung radikaler dichterischer Freiheit, die in ihrer Offenheit Leser:innen zur Beteiligung auffordert. Durch diesen genuin sozialen Impetus, die Einladung zur Gemeinschaftsbildung und die Betonung eines von Freiheit statt Dogmen geprägten Literaturbegriffs, ist dieser Ansatz auch politisch zu verstehen.

3.2.3 »das ist doch sie! – während ich sprach.« Elke Erb und Marina Zwetajewa

Hans Arp ist nicht die einzige Persönlichkeit aus der Literaturgeschichte, die in der Lyrik Elke Erbs aus den späten 1970er und 1980er Jahren Berücksichtigung findet.¹⁹⁷ Im *Faden der Geduld* legt die Autorin noch weitere Spuren in die literarische, nach DDR-Maßstäben teils dekadente Moderne: Das Prosastück *Kleist* etwa stellt einen Versuch der Annäherung an den gleichnamigen Schriftsteller der Romantik dar.¹⁹⁸ Auch andere

196 Vgl. Dahlke: *Papierboot*, S. 84.

197 Die folgenden Kapitel entstanden im Zuge dieser Dissertation, wurden jedoch bereits vorab in stark gekürzter Form publiziert, vgl. Lukas Nils Regeler: »Die Lyrikerinnen Elke Erb und Raja Lubinetzki im Wechselspiel der literarischen Avantgarden«. In: Ders. u. Jutta Müller-Tamm (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 171–193.

198 Vgl. Erb: *Der Faden der Geduld*, hier S. 43–48.

Avantgarde-Bezüge finden sich in Erbs Texten – schon in ihrem Debüt-Band *Gutachten* erscheint 1975 ein kurzes Prosastück über die Lyrikerin Else Lasker-Schüler;¹⁹⁹ und im Appendix des Bandes stößt man auf Übersetzungen von Gedichten der russischen Autorin Marina Zwetajewa, mit der Elke Erb eine facettenreiche Rezeptionsbeziehung verbindet.²⁰⁰ In Erbs 1991 erschienenem 450-seitigen Langgedicht *Winkelzüge* ist ebenfalls eine Passage über die russische Dichterin zu finden:

Auch sie [Zwetajewa] habe ich nicht gelesen, sondern übersetzt:
 40 Seiten Prosa, *Puschkin und Pugatschow*.
 Die Arbeit währte ein Dreivierteljahr.
 [...]
 Sie ist die einzige, von der ich – Griffe
 in meiner eigenen Schreib-Sprache wiedererkannte
 (in meinem Text zu Kleist, verwirrt, verlegen:
 das ist doch sie!) – während ich sprach.²⁰¹

Hier tritt zutage, was unter dem Begriff des »Wechselspiels« gefasst werden kann: eine emphatische poetische Bezugnahme, die nicht als Aneignung einer fremden Stimme, sondern als zwangsläufiges Zusammengehen reflektiert wird. Dabei ist bemerkenswert, dass Erb nicht sich selbst in Zwetajewas Lyrik, sondern Zwetajewa in ihren eigenen Gedichten wiedererkennt.²⁰²

Erb war mit der russischen Autorin vermutlich schon während ihres Slavistik-Studiums bekannt geworden; literarisch produktiv wurden die Zwetajewa-Lektüren vor allem in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre, als Erb für den Leipziger *Reclam Verlag* ein Buch aus Prosa und Lyrik der Avantgarde-Dichterin zusammenstellte und übersetzte – und dazu noch eine über hundertseitige »Monographie« zu ihrem Werk und Leben verfasste, die unter dem Titel *Ich blicke mich um – in die Zukunft. Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt* quasi als überdimensioniertes Nachwort erschien.²⁰³ Der Werkstatt-Begriff kann sich

199 Vgl. Elke Erb: *Gutachten*, S. 37. Zu einigen Gemeinsamkeiten von Elke Erb und Else Lasker-Schüler hat sich bereits Françoise Lartillot geäußert, vgl. Lartillot: »La poésie contre-culturelle d'Elke Erb«, S. 507.

200 Marina Zwetajewas Verhältnis zu den Avantgarden kommentieren u.a. Anja Burghardt: *Raum-Kompositionen. Verortung, Raum und lyrische Welt in den Gedichten Marina Cvetaevas*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2013, S. 375; Alexandra Smith: »Surpassing Acmeism? The Lost Key to Cvetaevas's »Poem of the Air««. In: *Russian Literature* 95 (1999), S. 209–222.

201 Elke Erb: *Winkelzüge oder nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse*. Berlin: Galrev 1991, S. 207f. Hervorhebung im Original.

202 Eigler legt diese Passage als Markierung eines Wendepunkts im Werk von Elke Erb aus, der sich während der Zwetajewa-Übersetzung besonders auf sprachlicher Ebene manifestiere, vgl. Friederike Eigler: »At the Margins of East Berlin's »Counter-Culture«. Elke Erb's *Winkelzüge* and Gabriele Kachold's *zügel los*«. In: *Women in German Yearbook* 9 (1993), S. 145–161, hier S. 152.

203 Elke Erb: »Ich blicke mich um – in die Zukunft. Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt«. In: Marina Zwetajewa: *Das Haus am Alten Pimen. Eine Auswahl, mit einer Monographie der Herausgeber*

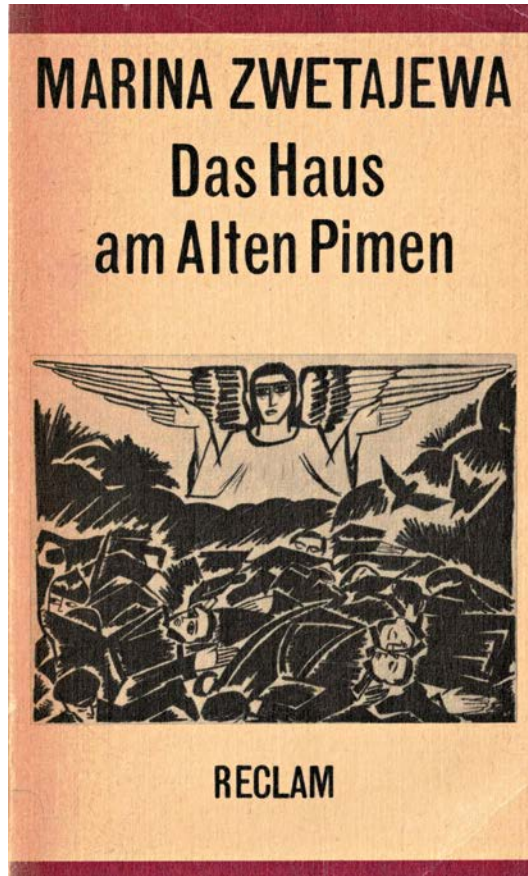


Abb. 8: Titel des Bandes von Marina Zwetajewa: *Das Haus am Alten Pimen*. Eine Auswahl. Übers. u. hrsg. v. Elke Erb. Leipzig: Reclam 1989. Unter Verwendung einer Grafik von Natalja Gontscharowa. © Philipp Reclam jun. Verlag GmbH

dabei einerseits auf die Arbeitsweise Zwetajewas beziehen, andererseits aber auch auf den Vorgang des Nachdichtens.²⁰⁴

Erb beginnt ihre Monografie mit einem kurzen biografischen Abriss, vor allem jedoch geht es ihr um Zwetajewas Dichtung, die sie – in Original und Übersetzung – über weite Passagen hinweg für sich sprechen lässt. Sie analysiert dabei auch die Sprache der russi-

rin. Übers. u. hrsg. v. Elke Erb. Leipzig: Reclam 1989, S. 169–279. Im Folgenden wird auf diese Ausgabe mit der Sigle »W Seitenzahl« verwiesen.

204 Vgl. Gerrit-Jan Berendse: »Wandlose Werkstätten. Elke Erbs Rolle in der »Prenzlauer-Berg-Connexion««. In: Heinz Ludwig Arnold u. Frauke Meyer-Gosau (Hrsg.): *Literatur in der DDR. Rückblicke*. München: Ed. Text + Kritik 1991, S. 210–219.

schen Dichterin, ihre Tonalität, die exzessive Verwendung von Einschüben und Gedankenstrichen (W 177). Die niederländische Literaturwissenschaftlerin Esther Hool hat sich diesen sprachlichen Gesichtspunkt näher angesehen, um ihn sowohl auf die Zwetajewa-Übertragungen, als auch auf die eigene Lyrik von Elke Erb zu beziehen.²⁰⁵ Inhaltliche und thematische Korrespondenzen spielen für Hool keine Rolle, dabei hebt Erb in ihrer Monografie die Relevanz des Zwetajewa'schen »Spielmaterial[s]« (W 176) jenseits des rein Sprachlichen hervor: Engelsflügel, das Thema Handwerk (W 245), Vagabunden (W 221) und eine Hinwendung zur Natur (W 242), die sie mit dem spezifischen Weltzugang der Autorin verknüpft sowie mit dem Anspruch, Gedichte als »erschriebene Erfahrungen« zu betrachten (W 197). Erb nimmt sich dabei selbst nie vollends zurück, vielmehr stellt sie sich als Zwetajewas Leserin (W 191) und Übersetzerin explizit aus, protokolliert Verständnisschwierigkeiten und die eigene Perplexität bei der Lektüre ihrer Gedichte. Nur konsequent erscheint daher, dass auch Zwetajewa als Leserin dargestellt wird, wenngleich nicht immer positiv:

Mein Eindruck beim Lesen der ersten Gruppe [ihrer Gedichte] war: Tradition, in Form und Glauben, Traditionen ohne nähere Bestimmung, im Schmelztiegel der traditionellen und eigenen *Rezeption* allgemein gewordene und aus ihm übernommene Tradition. (W 208)

Zwetajewas frühe Verneinung jedes Einflusses deutet Erb als Reflex der poetischen Selbstbehauptung: »Ich töte mein Vorbild, um es zu beerben.« (W 219) So ist das Thema Rezeption bei Zwetajewa selbst hochgradig komplex, wie die Literaturwissenschaftlerin Olga Peters Hasty dargelegt hat.²⁰⁶ Trotz eines exzessiven Umgangs mit Widmungen, offensichtlichen Zitaten und Anleihen sowie einer umfangreichen Korrespondenz mit Dichter:innen ihrer Zeit verneint Zwetajewa beständig, unter dem Einfluss einer anderen Schreibweise zu stehen. Peters Hasty nähert sich der Problematik des Einflusses durch die nähere Betrachtung eines Essays von Zwetajewa über die russische Malerin Natalja Gontscharowa an. Dort ist von einem protokollierten Zwiegespräch zwischen Dichterin und Malerin zu lesen:

[Gontscharowa:] Diese Furcht vor Beeinflussung ist – eine Krankheit. Seh ich auf Fremdes, dann verliere ich das Meine. – Wie kann ich denn das Meine verlieren, wenn es jeden Tag etwas anderes ist, wenn ich es selbst noch nicht kenne.²⁰⁷

205 Esther Hool: *Den Klang übersetzen. Elke Erb als Dichterin und Marina Zwetajewas Nachdichterin*. Diss. phil. Universität Utrecht 2019.

206 Olga Peters Hasty: »Marina Cvetaeva on Influence and Other Russian Poets«. In: Sibelan Forrester (Hrsg.): *A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet*. Leiden: Brill 2017, S. 37–65.

207 Marina Zwetajewa: »Natalja Gontscharowa«. In: Dies.: »Lichtregen«. *Essays und Erinnerungen. Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Ilma Rakusa. Bd. 2. Frankfurt/Main 2020, S. 88–195.

Zwetajewa ergänzt zu diesen geschilderten Äußerungen Gontscharowas:

Einfluss, Einfluss *auf*. Unsinn. Das heißt doch Druck *auf*, Einfließen – in, wie ein Fluss in einen Fluss, geh hin und sieh nach, wessen Wasser es ist – Rhône oder Lac Léman. Ein neues Wasser, ein nie dagewesenes. Zusammen-Fluss. Und noch ein Wort von Goethe – sonderbar, auch auf Shakespeare bezogen, den Gontscharowa gerade genannt hatte: »Alles, was vor mir war, gehört mir.«²⁰⁸

Gegen den Begriff des Einflusses setzt Peters Hasty mit Zwetajewa nun also den Zusammen-Fluss, im russischen *слияние* statt *влияние*; »confluence« statt »influence«, und beschreibt diesen »confluence« im Bild des *vis-à-vis*, der Begegnung auf Augenhöhe.²⁰⁹ Zum Zusammenfließen gehört auch ein Akt des Aufnehmens und Kombiniereins, Peters Hasty bezeichnet dies als »seamless assimilation«.²¹⁰ Auch Erb sieht in Zwetajewas Angriffslust gegenüber ihren Vorbildern einen Akt der Aneignung, um das »dichterische Werk [...] in Bewegung« zu setzen (W 211): In Anlehnung an Zwetajewas poetologische »Wege-Fantasie« (W 220), mit der eigenen Dichtung tradierte Wege auf neue Weise abzuschreiten, Linien zu ziehen, begreift Erb, so schreibt sie, »daß die Wege als niedergelegte Arme zu sehen waren, und die vielen Bäche und Flüsse – Wege, die sich selbst bewegen!« (W 221)

In der bereits zitierten *Winkelzüge*-Passage von Erb wiederholt sich diese Geste: Das retrospektive Erkennen der anderen Stimme in der eigenen, die sich zugleich nicht mehr davon separieren lässt und mit ihr zusammengefloßen, verschmolzen ist.

Auch Erbs »Monographie« ist gewissermaßen ein Produkt des »confluence«. Zum Gontscharowa-Essay Zwetajewas lassen sich viele Parallelen und Bezüge herstellen: etwa der Fokus auf Werkstattsszenen (die russische Autorin besucht Gontscharowa in ihrem Atelier) oder der dialogische Charakter der Texte, der Versuch, mit den ausgiebig zitierten Werken selbst ins Gespräch zu kommen. Elke Erb adaptiert gewissermaßen Zwetajewas Versuche, Gemeinschaften zu stiften, Allianzen mit anderen Künstler:innen einzugehen – und wird somit Teil der eigentlich von der Avantgarde-Autorin entworfenen Gemeinschaft.

Dieses Verfahren geht weit über die Monografie Erbs hinaus und erstreckt sich auch auf die eigenen poetischen Texte. Der Band *Kastanienallee*, der zeitgleich mit Erbs Zwetajewa-Übersetzungen gegen Ende der 1980er Jahre entstand, enthält etliche Gedichte, die zur Lyrik der russischen Autorin deutliche Affinitäten aufweisen, insbesondere zu ihrem spezifischen Weltzugang. Das Gedicht *Sommerliche Notizen auf dem Heuboden*²¹¹ etwa erinnert

208 Ebd., S. 181.

209 Zur Symmetrie der Begegnung von Gontscharowa und Zwetajewa, vgl. Natasha Gordinsky: »Paris als *non-lieu*. Migration im Werk von Marina Zwetajewa, 1925–1932«. In: Stephanie Bung u. Susanne Zepp (Hrsg.): *Migration und Avantgarde. Paris 1917–1962*. Berlin u. New York: De Gruyter 2020, S. 9–26, hier S. 22.

210 Peters Hasty: »Cvetaeva on Influence«, S. 44.

211 Elke Erb: »Sommerliche Notizen auf dem Heuboden«. In: Dies.: *Kastanienallee*, S. 80–86.

in Sujet, Denkbewegung und Form stark an Zwetajewas Text *Der Strauch*, der ebenfalls von Elke Erb übersetzt und im Band *Das Haus am Alten Pimen* abgedruckt wurde.²¹²

Thema beider Gedichte ist der Annäherungsversuch eines Subjekts an eine unzugänglich bleibende Natur, bei Zwetajewa manifestiert im Bild des Strauches. In Erbs Text scheint es sich um das diffuse Erlebnis eines Sommergewitters zu handeln. So erfolgt hier eine radikale Gegenüberstellung von Ich²¹³ und (unbestimmter) Natur, erkennbar etwa bereits an der Gedichtstruktur, der offensichtlichen Zweiteilung: Während der erste Teil der *Sommerlichen Notizen* mit »Dein Kreis von außen« überschrieben ist und eine Außensicht, einen Dialog präsentiert, entwirft der zweite Teil unter dem Titel »Mein Kreis von innen« eine beinahe mystische Selbstbetrachtung.

Zunächst beobachtet das Textsubjekt das Naturphänomen in seiner unmittelbaren Nähe: »Vor meinen Augen« (V. 1), »hier oben« (V. 3), »jetzt / über mir [...] herunterlangend« (V. 8–11) – in mehreren Anläufen versucht es, sich zum Beobachteten in ein räumlich-zeitliches Verhältnis zu setzen. Innerhalb der ersten sechs Strophen, die aus lediglich zwei Sätzen bestehen, werden nacheinander zwei Blitze geschildert: Sie scheuchen Vögel auf und lassen diese »in den Kirschbaum, aus dem Holunder« (V. 7) flüchten, affizieren das Ich und lösen in ihm (Denk-)Bewegungen aus. Der erste Blitz wird anthropomorph als »schreimäulig« (V. 4) charakterisiert und in Kontrast zu den »schweigsame[n]« (V. 5) Vögeln gesetzt – auch dem Ich bietet sich keine Möglichkeit der verbalen Aufzeichnung: »ich vermisste mein Notizbuch!«, gibt es gleich im zweiten Vers der ersten Strophe zu verstehen und konterkariert die durch den Titel des Gedichts offerierte Genrebezeichnung als »Sommerliche Notiz[]«. Der zweite Blitz verleitet das Ich dazu, ihm Intentionen und Beweggründe zuzuschreiben – das Textsubjekt interpretiert ihn als »Ärger, herunterlangend, – blanke Wut« (V. 10–12); und greift dabei auch indirekt tradierte mythologische Bilder auf, etwa vom Blitz als Zorn der Götter. Für das Ich verweist der »zerackte« (V. 10) Blitz auf eine höhere Ebene, er erscheint »herausgezuckt aus / der Hüfthaut einem auskunftlos / weiß und hoch Leiblichen / an der Grenze seiner Geduld« (V. 11–16). Dergestalt wird der Versuch unternommen, das in seiner Unbändigkeit wahrgenommene Naturphänomen mithilfe mythischer Anklänge in sprachliche Bilder zu fassen und überdies leiblich erfahrbar zu machen. Zugleich jedoch entspringt dieses Bedürfnis einer spürbaren Grenze zwischen Ich und Natur, einer Diskrepanz, wie sie sich noch im weiteren Verlauf des Gedichts konturiert. Angedeutet wird dies bereits durch eine in Nebensätze, Einschübe²¹⁴ und elliptische Satzteile zersplitterten Sprache, die sich beim Versuch, das Gewitter angemessen zu beschreiben, förmlich überschlägt.

212 Marina Zwetajewa: »Der Strauch«. In: Dies.: *Das Haus am Alten Pimen*, S. 107 u. 109. Im Folgenden versgenau im Fließtext belegt.

213 Das Ich in der Lyrik Erbs ist nicht mit der empirischen Autorin gleichzusetzen, wenngleich die Texte durchaus im Sinne der Foucault'schen Autorfunktion mit Authentifizierungsgesten arbeiten. Zum Verhältnis von lyrischem Ich und »Autorinnen-Ich« bei Erb, vgl. Dahlke: *Papierboot*, S. 100.

214 Die exzessive Verwendung von Gedankenstrichen, Einschüben und Ausrufen ist ein Spezifikum auch der Lyrik Marina Zwetajewas, vgl. Burghardt: *Raum-Kompositionen*, S. 65; Hool: *Den Klang übersetzen*, S. 392.

Schon dieser Aufschlag lässt Erbs Text in die Nähe von Marina Zwetajewas *Der Strauch* rücken: Auch dort geht es um ein Ich, das sich mit Naturphänomenen auseinanderzusetzen versucht, dargestellt im konkreten, aber nicht minder mythologisch aufgeladenen Bild des Strauches. In einer an die Erb'sche Zweiteilung erinnernden Doppelstruktur fragt das Ich im ersten Teil des Gedichts: »Was will er von mir, der Strauch?« (V. 1), während der zweite Teil sich mit einer Reflexion des eigenen Zugangs befasst: »Ich aber will vom Strauch [...]« (V. 29). Zwetajewas Ich wird ebenfalls blitzartig vom Strauch überumpelt, ist erstaunt, verwundert, affiziert zugleich:

Er braucht etwas! sonst träte er nicht
In mein Sinnen und Hören und Sehen.
Brauchte er nichts – dann blühte er nicht
Mir so stracks in die friedlose Seele (V. 9–12)

Ähnlich wie der Blitz das Erb'sche Textsubjekt in seinen Bann zieht, empfindet auch das Ich bei Zwetajewa eine Grenzüberschreitung, eine Naturgewalt, die es nun durch Anthropomorphisierungen, hier vor allem die Zuschreibung von Intentionalität, zu erklären versucht. Eine Einheit von Mensch und Natur jedoch kann nicht erreicht werden: Das Ich besitzt, so scheint es, nicht die richtige Sprache, um dem Strauch auf Augenhöhe zu begegnen – »Nicht Reden doch! Nicht dieses hündische / Los, mein menschliches.« (V. 2f) In diesem Sinne ringt der Text unablässig mit der Sprachlosigkeit, arbeitet mit Einschüben, Correctio-Fügungen und Apostrophen. Die Eigenart der Erb'schen Übersetzung korrespondiert mit dem »stolpernde[n] Ton«, ²¹⁵ den die Zwetajewa-Forschung am russischen Original herausgestellt hat. Ebenso wie Erb in ihrem Gedicht die »schreimäulig[e]« und zugleich »schweigsame[]« Natur hervorhebt, verortet auch Zwetajewa die »Stille« des Strauchs »zwischen Reden und Schweigen« (V. 31f). Das Ich im Text unterbreitet ihm nun ein Angebot: »Von meinen Baumstümpfen stumpfester Pein« (V. 19) versucht es, Buchstaben, die eigene Sprache abzulösen. ²¹⁶ Was es dem Strauch zu offerieren hat, ist dergestalt die eigene Wort- und Redekunst, obschon sie vorwiegend, wie das Gedicht poetologisch reflektiert, aus »des Satzes so stockenden Zeichen« (V. 20) besteht; ergo immer auch mit der Sprachlosigkeit ringt. Von der Sprache geht eine nahezu vorbewusste, magische Kraft aus, das Dichter-Ich kann aus »dem Wörtergeschlecht / Unsterbliche Kräfte schöpfen[]« (V. 21f). Dass diese angedeutete Sprachmystik jedoch zum Scheitern verurteilt ist, ²¹⁷ zeigt besonders der zweite Teil des Gedichts, in dem sich das Textsubjekt permanent in Verhältnis zum Strauch zu setzen versucht und sich dabei auch auf die eige-

215 Burghardt: *Raum-Kompositionen*, S. 265 u. bes. S. 278: »Es ist, als suche die Sprecherin nach Worten, als ginge sie den schimmernden und sich verwirrenden (Gedanken-)Fäden nach, bekäme sie beinahe zu fassen, ehe das filigrane Garn doch verschwunden ist in einem schimmernden Scheinen [...]«

216 Zur Assoziation von Dichtung mit »wooden craftsmanship« bei Marina Zwetajewa, vgl. Smith: »Surpassing Acmeism?«, S. 215.

217 Vgl. Burghardt: *Raum-Kompositionen*, S. 119: »Gewiss an dieser Gesprächssituation ist, dass Strauch und Mensch einander immer verschieden bleiben. Das Gegenüber, dessen es für das Schreiben bedarf, bleibt mit dieser Grundverschiedenheit immer gewahrt.«

nen Absichten hin befragt. Die fünf Strophen werden so von einem Satz geklammert, der immer wieder durch Einschübe unterbrochen wird, dadurch ins Stottern gerät und erst im (kultivierten) Finale zu sich selbst findet, als alles auf das poetologisch zu lesende Wort »dichter« hinausläuft: »Ich aber will vom Strauch [...] – Die Stille des Strauchs will ich, Die – [...] Jene [...] Jene Stille [...] Die Stille will ich vom Strauch, Die volle – du sagst es nicht dichter.« (V. 29–48) Unterbrochen wird das Ich vor allem vom »menschliche[n] Treiben« (V. 30), »Der Menge Geraun« (V. 42), einem »Rauschen« (V. 43), das die Stille des Strauchs zu übertönen droht. Der mystischen Vereinigung mit der Natur steht, ließe sich paraphrasieren, die menschliche Gesellschaft im Wege.

Auch Erbs Gedicht reflektiert den gescheiterten Versuch, ein Naturphänomen einzufangen, sich ihm ohne Vorbehalte und Intentionen zu nähern: »Meine Gedanken – reisefertig, sie/ wollten einen Kreis um dich/ suchen, von dem aus du,/ sichtbar [...] wirst« (V. 17–23).

Analog zu Zwetajewas *Strauch*-Gedicht (dort von der dritten zur vierten Strophe) wandelt sich das Reden *über* die Natur in ein Gespräch *mit* der Natur, wird das Gegenüber direkt in der zweiten Person Singular adressiert. Den Versuch der Einkreisung von Natur stellt der Text von Erb explizit und zugleich in seiner Unmöglichkeit aus: Die um das Sommergewitter kreisenden Gedanken erweisen sich als »geschmäht,/ zurückgeworfen, gekrümmt/ zu einem leeren Lasso, das/ sich schlaff auf das Gras legt« (V. 23–26) – eine Demütigung, die den Versuch der Domestizierung, der gewaltsamen Aneignung des Ungezähmten enttarnt und zurückweist.

Zum Ende des Gedichts hin scheint Erb einen ihrer berühmten Winkelzüge zu vollziehen: Das Ich geht zurück zum Ausgangspunkt und beginnt mit einer Art Aufzeichnung: »Ich schreibe das ab von der Natur«, gepaart jedoch mit radikaler Selbstbefragung: »Was weiß ich, was ich nicht weiß?« (V. 29f) Schon Zwetajewas Textsubjekt hatte versucht, auf einen Zustand der Ursprache, lang »vor dem Öffnen/ Des Mundes« (V. 24f) zurückzukommen. Erbs Ich fragt nun noch expliziter nach den blinden Flecken der eigenen Wahrnehmung, versucht, sich in den Kreis der Natur hineinzusetzen, ohne seine Intentionen dabei ins Spiel zu bringen. Der in freien Rhythmen geschriebene erste Teil des Gedichts mündet in einer zauberhaften Beschwörungsformel:

Das ist ein zwittriger Kreis, ein Kreis aus Raum und Zeit.
Das ist ein Kreis, der brennt; den löscht, wer ihn betritt.
Das ist ein Kreis, der löscht. Wer ihn betritt, der sieht. (V. 32–34)

Das Gedicht wechselt hier in die gebundene Rede und markiert einen deutlichen Unterschied zum restlichen Text. Das Versprinzip ist, bis auf ein Stolpern im ersten Vers (»zwittriger«), durchgängig alternierend; die ersten Vershälften bilden einen dreigliedrigen Parallelismus, hinter der Zäsur stehen Vers zwei und drei chiastisch zueinander, während der erste Vers performativ »Raum und Zeit« der Formel öffnet.²¹⁸ Trotz der

218 Vgl. Wolfgang Beck: »Zauberspruch«. Art. in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Hrsg. von Gert Ueding. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2013. Abgerufen am 30. Juli 2022 unter: <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.9.zauberspruch/html>: »Eine beson-

vermeintlich alltagssprachlichen, einsilbigen Wörter, die unablässig wiederholt und variiert werden, offenbart die Beschwörungsformel auch ein Rätsel, das deiktisch auf ein hinter den Worten liegendes, geheimnisvoll bleibendes »Das« verweist. Damit spiegeln die Verse auf der sprachlichen Ebene den Versuch des Ichs wider, sich dem Unbestimmten der Natur anzunähern: Wer den Zauberkreis betritt, macht ihn unwirksam, löscht ihn regelrecht aus – zugleich kann ihn nur erkennen, wer ihn bereits betreten hat. Es ist demnach unmöglich, dem Kreis auf die Schliche zu kommen: »Dein Kreis von außen«, um den Titel des ersten Gedichtteils miteinzubeziehen, bleibt dem Ich äußerlich und somit unerkannt. Jeder Versuch, ihn mit den eigenen Gedanken einzufangen, ist ein zum Scheitern verurteilter, die Geschlossenheit des Kreises aufbrechender Akt.

In dieser Weise gibt es auch in Zwetajewas *Strauch*-Gedicht Spuren einer versuchten Wortmagie.²¹⁹ Die Diskrepanz zwischen Ich und Natur wird hier vor allem durch etliche Negationen zum Ausdruck gebracht: Das Subjekt fordert das Unvergängliche (V. 34), Unverständliche (V. 35), Unergründliche (V. 36) ein – in der zehnten Strophe mündet dies ebenfalls in einer Beschwörung:

Das Ungreifbare alter Gärten
Neuer Musik – unerklärliches Neu
Das Undeutliche erster Wörter,
Das nicht mehr Beschreibbare von Faust Zwei. (V. 37–40)

Wie das Textsubjekt in Erbs Gedicht versucht Zwetajewas Ich, die Diskrepanz zum Naturgegenstand zu überbrücken, indem es einen Kreis zieht, einen Reigen bildet.²²⁰ Es werden, im durch Assonanz und Rhythmik beschwörend wirkenden Tonfall, Kulturmomente aufgegriffen, in denen die Natur eingehegt wird, die aber einen für das Ich unerklärlichen Rest beherbergen.²²¹ Die verwilderten alten Gärten; die Neue Musik, die auf ungekannte

dere stilistische und rhetorische Faktur [von Zaubersprüchen] ist im Hinblick auf die Differenz von der Alltagssprache bedeutsam [...]. Rhetorische Mittel wie Metapher, Parallelismus, Anapher, Variation, Gleichlauf und Wiederholung, die Opposition und der Vergleich finden ebenso Verwendung wie strukturgebende Parameter, also etwa Aufzählungen und Reihen, oft nach magischen Zahlen (Dreizahl).«

219 Für Esther Hool sind die sprachlichen Anleihen an Beschwörungsformeln und Zaubersprüchen ein zentraler gemeinsamer Aspekt der Lyrik Erbs und Zwetajewas, vgl. Hool: *Den Klang übersetzen*, etwa S. 70, 107, 133, 367. Hool ordnet dieses Sprachverständnis als avantgardistisch ein, vgl. ebd., S. 155. Vertiefend zum sprachmagischen Verständnis von Dichtung bei Marina Zwetajewa, vgl. Tora Lane: »Conjuring Life. Magic in the Poetics of Marina Tsvetaeva«. In: *Poznanskie Studia Slawistyczne* (2013) H. 4, S. 239–251, hier S. 251.

220 Vgl. ein Zwetajewa-Gedicht, das Elke Erb in ihrer »Monographie« anführt: »Die Absichten (etwa im Sinn von Hintergedanken) haben sich zum Kreis zusammengedrängt.« (W 266) Erb sieht ein zentrales Ziel von Zwetajewas Gedichtwerkstatt im Erlangen eines »neue[n] Gesichtskreis[es]« durch »eine neue Integrierung« (W 248) irdischer Zeichen in die Lyrik, vgl. Erbs Analyse des gleichnamigen Gedichts von Zwetajewa, W 245.

221 Das Rätselhafte, Dunkle an dieser poetischen Zusammenstellung beobachtet bereits Burghardt: *Raum-Kompositionen*, S. 303f.

Kompositions- und Wahrnehmungsformen zielt; eine vermeintliche, diffuse Ursprache – dies sind die kulturellen Praktiken, in die sich das Gedicht eingliedert und die es zugleich beschwörend als Komplizen heranzieht, um sich dem Strauch zu nähern. Am Ende der Strophe steht schließlich eine literarische Referenz: »Faust Zwei« als Drama, in dem es immer wieder um das Ausgeliefertsein des Menschen an die Naturgewalten geht, aber auch um die diabolischen Versuche, sich der Natur gewaltsam zu bemächtigen, gegen sie anzukämpfen.²²² Die Auflistung der einzelnen Praktiken und Kulturelemente verweist somit auf einen unerklärlichen, unverständlichen Rest – etwas für das Dichter-Ich nur im dunklen Untergrund Erahnbare. Trotz des Herbeisehnens der »Stille«, einer Stille aus dem Jenseits, bleibt das Ich dem diesseitig Sagbaren verhaftet, kann nur mit Mensch-Gemachtem auf die Natur des Strauchs zeigen, ohne ihr tatsächlich näher zu kommen. Doch das Textsubjekt gibt das Dichten nicht auf; vielmehr errichtet es im Gedicht eine eigene Opfer- bzw. Kultstätte: »Alle Krüge des Ostens zuhauf / Auf die Schädelstätte geschichtet.« (V. 45f) So öffnet sich noch einmal ein biblisch-mystischer Bezugsrahmen: Konkret kann hier Golgota als vermeintliche Grabstätte des ersten Menschen gemeint sein;²²³ es könnte aber auch entsprechend dem vorherigen inneren Monolog des Ichs um eine Art Innenschau gehen – den Blick auf die eigene Schädel-Stätte gerichtet.²²⁴ Wie der jüdisch-christliche Moses in der göttlichen Botschaft aus dem brennenden Dornbusch seine Berufung erfährt und über die Identität als Prophet aufgeklärt wird,²²⁵ erhofft sich auch Zwetajewas Dichter-Ich vom Strauch Klarheit über das eigene Selbst.

Bei Elke Erb fehlen diese expliziten biblischen Bezüge, die Betrachtung der Natur erfolgt daher nicht in pantheistischer Rahmung – dennoch spielt das Gedicht *Sommerliche*

222 Zu den ökokritischen Dimensionen von *Faust II*, vgl. Ralf Zschachlitz: »Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehen? Der Mythos von Philemon und Baucis im letzten Akt von Goethes *Faust II* als Topos der Ökokritik avant la lettre«. In: *Études germaniques* 75 (2020) H. 3, S. 533–560.

223 Vgl. Art. »Golgotha«. In: *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Hrsg. v. Wilhelm Kroll. Bd. VII,2. Metzler: Stuttgart 1912, S. 1581: »Golgotha, Γολγοθα [...], Platz außerhalb Jerusalems, wo Jesus gekreuzigt wurde. [...] Hieronymus [...] u. a. berichten von einer jüdischen Legende, welche Adams Schädel mit G. in Verbindung bringt. Abgesehen davon wird der Name abgeleitet entweder daher, daß der Platz, die Anhöhe, einem Schädel glich [...], oder daß der Platz als Richtplatz mit Gebeinen und Schädeln voll lag«.

224 Vgl. auch das Platon'sche Höhlengleichnis, in dem es um die Grenzen der menschlichen Erkenntnis und deren Überschreitung geht, und das hier vielleicht, neben dem biblischen Motiv des brennenden Dornbuschs, ebenfalls eine Vorlage für Zwetajewa geliefert haben könnte, vgl. Platon: *Der Staat*. Übers. v. August Horneffer. Stuttgart: Kröner 2011, S. 238–240.

225 Zur Bedeutung der Dornbusch-Episode in der Lyrik Marina Zwetajewas, vgl. Burghardt: *Raum-Kompositionen*, S. 233f. Forrester attestiert Zwetajewa eine »appropriation« biblischer Episoden, die als häretisch qualifiziert werden kann, vgl. Sibelan Forrester: »Not Quite in the Name of the Lord. A Biblical Subtext in Marina Cvetaeva's Opus«. In: *The Slavic and East European Journal* 40 (1996) H. 2, S. 278–296, hier S. 279. Zugleich meint es Zwetajewa mit der prophetischen Aufgabe des Dichters, ein Mittler zwischen Göttlichkeit und irdischem Dasein zu sein, durchaus ernst, vgl. ebd., S. 289. Feiler sieht in diesem Vorstoß einen deutlichen Bezug Zwetajewas zu den historischen Avantgarden, vgl. Lily Feiler: »Alienation and Self-Analysis«. In: Dies.: *Marina Tsvetaeva. The Double Beat of Heaven and Hell*. Durham, NC: Duke University Press 1994, S. 203–209, hier S. 206.

Notizen auf dem Heuboden mit der Erwartungshaltung einer mystischen Einheit, die beschworen, letztlich aber nicht erfüllt wird. Am Ende des Gedichts, im zweiten, kurzen, in ernüchternde Prosa gefassten Teil »Mein Kreis von innen«, wird auch Erbs Ich radikal auf sich selbst zurückgeworfen:

Die Balken einer eingestürzten, vorher lang nicht mehr benutzten Scheune sind quer über die Mitte niedergegangen. An den Rändern, Stücken des Kreisrundes, tauchen wie Galionsfiguren Ich-Teile auf aus einer brennenden Verzweiflung, die Wahn ist, satt von Vernichtung. Was weiß ich, was ich weiß? (V. 35–39)

Das Gedicht wendet sich von der Natur ab und fokussiert die Innenwelt des Ichs – die im ersten Teil des Textes durch »Giebelwand« und »Heuboden« konturierte Scheune wird als psychisches Gebäude identifiziert, in dem die eigene Identität gleichsam nur fragmentarisch aufscheint, in dessen Trümmern sich lediglich einzelne »Ich-Teile« begegnen.²²⁶ Das Ich existiert demnach nicht abgekapselt von seiner Umwelt – das zerstörerische Sommergewitter hat Spuren der »Vernichtung« hinterlassen; zur Fragmentierung des Subjekts beigetragen. In Anlehnung an die elfte Strophe des Gedichts, die Frage »Was weiß ich, was ich nicht weiß?« steht das Wissen selbst in Frage, ist das Ich in seiner Selbstgewissheit durch die Betrachtung des Sommergewitters verunsichert worden.

In beiden Texten, von Marina Zwetajewa und Elke Erb, geht es demnach um einen Versuch der intensiven Betrachtung bzw. Wahrnehmung von Natur, der jedoch aufgrund eigener Intentionen und des Eingebundenseins in einen kulturellen Rahmen vereitelt wird. Trotzdem führt dieses Scheitern zu einer gesteigerten Selbsterkenntnis. Im Zurückgeworfensein stellt sich die Frage nach der Position und Beschaffenheit des Ichs; insofern hinterlässt das Äußere (der Strauch bzw. die Natur) Spuren in der Selbstwahrnehmung.²²⁷ Bei Zwetajewa sind diese vor allem mystischer Art, bei Erb geht es eher um eine – ganz irdische – Bescheidenheit angesichts der Majestät der äußeren Dinge.²²⁸ Die dennoch be-

226 Das »Bild des Subjekts inmitten eines Ruinenfeldes« entwirft Erb an mehreren Stellen im Gedichtband *Kastanienallee*, vgl. dazu Cécile Millot: »Sprachfindung und Ichfindung in Text und Kommentar bei Elke Erb. *Kastanienallee* – »Ein Stundenplan kommt selten allein«. In: Jacques Lajarrige (Hrsg.): *Vom Gedicht zum Zyklus – vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*. Innsbruck: Studien Verlag 2000, S. 308–319, hier S. 318.

227 Vgl. auch Erb über Zwetajewa in W 233: »Wir fassen unsere Wünsche, so elementar sie auch sind, nur in jenen Stadien des Erkundungsprozesses, die wir, von ihnen angetrieben, jeweils erreichen. Unsere Wünsche entwerfen Landnahmen auf den Ebenen dieser Stadien. Wir erfassen die Wünsche als von uns entworfene Reichweiten, in deren Horizonten wir ihr Verhältnis zur Wirklichkeit prüfen. Daraus folgt, daß wir, sind wir stark und beweglich genug, die Enttäuschung als Ende der Täuschung zu begrüßen, diese Ebenen verlassen, wenn sie sich als nicht ausreichend erwiesen haben.«

228 Vgl. das vielzitierte Gespräch mit Christa Wolf, in Erb: *Faden der Geduld*, S. 120. Cornelia Jentzsch schreibt in dieser Weise über die poetische Weltsicht der Autorin: »Elke Erbs Verse bewegen sich schreib-tastend in die Dinge hinein.« Jentzsch: »Elke Erbs poetische Weltsicht«, S. 21. Auch hinsichtlich Zwetajewa wurde diese besondere Würdigung der Dinge von der Forschung hervorgehoben, vgl. etwa bei Gordinsky: »Migration im Werk von Zwetajewa«, S. 13: »Der Versuch der

stehende thematische Nähe beider Texte findet ihre Entsprechung auch auf der strukturellen und sprachlichen Ebene.

Elke Erb gibt ihrem Gedicht einen Kommentar bei, der die zentralen Gedanken des Haupttextes minutiös reflektiert, weiterspinn und auf neue Aspekte überträgt.²²⁹ Dort berichtet das von Erb eingesetzte Ich in nahezu mystischem Tonfall vom Schreiben der *Notizen* als Erweckungsmoment:

Etwas Trennendes, in dem Verbundenen, ist gefallen.

War das Schreiben bisher: Selbstbehauptung – ist sie es, die wegfällt.

War es: »die Wahrheit« – ist sie es, die wegfällt. (K 81)

Das Ich erlebt den Moment der Grenzüberschreitung als Befreiung: Befreiung der Poesie aus der platonischen Forderung des »Schönen, Guten und Wahren« (K 81); Befreiung des Gegenstands als Acker aus dem Pflug des ihn bestellenden Dichters (K 82); schließlich, und hier besteht ein zentraler Unterschied zu Zwetajewa, als Befreiung des Selbst aus dem Blick der »Gottesaugen« (K 83), die, so heißt es kritisch im Kommentar, mithilfe der Poesie »Kainsmale« zu etablieren versuchten.

An diesem Punkt argumentiert der Text nun politisch:²³⁰ Er sieht das eigene Schreiben nicht mehr eingebunden in Erwartungshaltungen der »Empfänger und Text-Gewinner (und getreuen Ablieferer, Zeichen-Setzer)« (K 83), sträubt sich also gegen jede versuchte Einflussnahme von außen, die von einer höheren Stelle (Erb schreibt von »Wärtern«, K 83) unternommen wird. Dergestalt finden sich auch einige als politisch-widerständige Parolen lesbare Sentenzen im zweiten Teil des Kommentars, etwa in Bezug auf den Selbstanspruch der absoluten Freiheit: »Grenzen leben heißt offen leben.« (K 85) oder die Ablehnung einer politischen Indienstnahme: »Sätze sind keine Kaiserkrönungen.« (K 86)

Erst durch die radikale Autonomie von äußeren Machtinstanten ist dem Gedicht bzw. dem Schreibenden eine neue Freiheit gegeben – die Freiheit, wie es die *Notizen* verdeutlichen, sich selbst verunsichern zu lassen; das eigene Ich aufs Spiel zu setzen. Wie bei Zwetajewas *Faust*-Bezug stellt auch Erb eine Verbindung zum Kanon der Weltliteratur

Dinge, in einen oder vielmehr in ihren ursprünglichen Zustand zurückzukehren, ist der wichtigste philosophische Aspekt, den Zwetajewa [...] zum Ausdruck bringt«. In ihrer »Monographie« bewundert Erb die »partnerschaftliche Aufmerksamkeit«, die Zwetajewa der Umwelt zuteil lassen werde und die Fähigkeit, »das Selbst [zur] Werkstatt« zu machen (W 264).

229 Zum Wesen des Kommentars in der Lyrik Elke Erbs, vgl. Hanne Castein: »Elke Erb«. In: Philip Brady (Hrsg.): *Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin?* Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 1995, S. 87–102, hier S. 99. Der Kommentar von Elke Erb aus *Kastanienallee* wird im Fließtext mit der Sigle »K Seitenzahl« zitiert.

230 Vgl. dazu auch schon Patricia Anne Simpson: »Die Sprache der Geduld. Produzierendes Denken bei Elke Erb«. In: Ute Brandes (Hrsg.): *Zwischen gestern und morgen. Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1992, S. 263–276, hier S. 263: »Trotz ihrer scheinbaren Unzugänglichkeit sind ihre [Erbs] experimentellen Texte dennoch politisch: im Akt des Schreibens und in der Sprache selbst bewältigt Erb (so wie andere DDR-Lyriker) das Leben politisch, da sie den Schreibprozess selbst politisier[t].«

her, führt augenscheinlich Edgar Allan Poes *The Raven* an – ein Gedicht, in dem es gerade darum geht, sich als Dichter angreifbar zu machen, sich dem düsteren, rätselhaften, zerstörerischen »Nevermore«, das ihm die Natur in Gestalt des Raben entgegenbringt, auszusetzen, ohne es sich vollends erschließen zu können.²³¹ Bei Erb ist es nun die von der Sowjetunion etablierte, ideologisch vereinnahmte Ästhetik des Sozialistischen Realismus, die sich der Verunsicherung durch die Natur paradoxerweise nicht stellen möchte: »Schwarzer Rabe, du kriegst mich nicht«, sang der Kosak, als er, im Fluß die Füße badend, zu ihm aufblickte.« (K 86)

Erbs schreibendes Ich versucht hingegen, »den Unglücksvogel zu fassen«, sich ihm anzunähern; bedeute dies auch die Zersprengung des Selbst in einzelne »Ich-Teile«, die es im weiteren Verlauf des Kommentars als »meine ›heterogenen‹ oder ›divergierenden‹ Texte« identifiziert²³² – in einer ähnlichen Weise, in der Zwetajewas Dichterfigur dem Strauch Schalen und Krüge mit Sprachfetzen (»Baumstümpfen« bzw. »stockenden Zeichen«) als Opfergabe darreicht. Elke Erb, so ließe sich mit Blick auf das Bild des Zusammenflusses konstatieren, nutzt in ihrer Lyrik also die Zwetajewa eigenen Sprach- und Denkbewegungen, um ihren »poetischen Lebewesen«²³³ eine Stimme zu verleihen bzw. eine eigene lyrische Stimme zu etablieren.

3.3 Vertrautheit im Fremdsein. Raja Lubinetzki und Else Lasker-Schüler

3.3.1 »Meine Freundin«? Raja Lubinetzkis dialogische Dichtung

Eine weitere Zwetajewa-Rezipientin im Prenzlauer Berg der 1980er Jahre ist die deutlich jüngere Dichterin Raja Lubinetzki. Im Gegensatz zu Elke Erb ist sie im Feld der Gegenwartsliteratur weitgehend unbekannt; ein etwas größeres Echo erzeugte 2001 lediglich ihr bei Gerhard Wolf gedruckter Gedichtband *Der Tag ein Funke. Aus dem Tagebuch des Logik Verfalls*,²³⁴ wenngleich die Kritiken verhalten ausfielen. Jan Wagner bemängelte in der *Frankfurter Rundschau* die exzessive Verwendung »entleerte[r] Begriffe[] wie ›Herz‹, ›Seele‹, ›Leiden‹ und ›Schmerz‹«, sowie eine Tonlage, die »schon fast hemmungslos am Kitsch« orientiert sei; ferner ordnete er die »Silberblicke« Lubinetzkis ein in eine

231 Vgl. dazu u. a. Riman Rakshit: »The Unnatural Nature. Edgar Allan Poe and Eco-horror«. In: Shrabani Banerjee Mukherjee u. Soumitra Roy (Hrsg.): *Interrogating Eco-Literature and Sustainable Development. Theory, Text, and Practice*. London u. New York: Routledge 2023, S. 152–161, hier S. 156f.

232 Zur »rhizomatischen« Poetologie Elke Erbs, vgl. Jan Kuhlboldt: »Von der Beweglichkeit. Genre und Selbstreflexion bei Elke Erb«. In: Popp (Hrsg.): *Elke Erb*, S. 82–86, hier S. 85.

233 Theresia Prammer: »Das leibliche Instrument«. Eine Berührung mit Elke Erbs Lebewesen«. In: Popp (Hrsg.): *Elke Erb*, S. 66–76, hier S. 75.

234 Raja Lubinetzki: *Der Tag ein Funke. Aus dem Tagebuch des Logik Verfalls*. Gedichte. Berlin: Janus Press 2001.

eher konservative Linie modernistischer Dichtung, die er zwischen Theodor Storm und August Stramm zog.²³⁵

Die Autorin indes sucht sich ihre eigenen, in der Mehrzahl weiblichen Verbündeten: Marina Zwetajewa fungiert als Mottoggeberin eines Textes,²³⁶ ein anderes Gedicht zitiert die Exilantin Mascha Kaléko herbei²³⁷ – und gerade der von Jan Wagner ins Feld geführte »Silberblick« deutet auf eine weitere schreibende Frau des frühen 20. Jahrhunderts hin. Das Gedicht *Meine Freundin*,²³⁸ in dem diese Wendung anzutreffen ist, lässt sich lesen als Hommage an Else Lasker-Schüler, als eine Form der literarischen – und durchaus zärtlichen – Begegnung mit der »silber blickenden«, sich in »farbige Kleider« hüllenden Avantgarde-Dichterin.²³⁹

Schon im früheren lyrischen Werk aus den 1980er Jahren, immerhin vier Bände, die sämtlich nur inoffiziell publiziert wurden, inszeniert Lubinetzki Intermezzi mit verschiedenen historischen und literarischen Figuren: Im handschriftlich in Umlauf gebrachten Gedichtband *magie* steht beispielsweise »soundjata« (d.i. Sundiata Kéita) im Vordergrund, der legendäre Begründer des mittelalterlichen Königreichs Mali.²⁴⁰ Die Geschichten um Soundjata waren durch eine Übersetzung des *Mantingo*-Epos im Leipziger *Reclam Verlag* 1975 erstmals einem größeren deutschsprachigen Publikum zugänglich: In der Erzählung muss der legendäre Soundjata als rechtmäßiger Thronerbe der Mantingo zunächst eine prekäre Existenz als Exilant fristen, bevor er mit dem Rückhalt seines Volkes ins Land zurückkehrt, zum Herrscher gekrönt wird und das mächtige Königreich gründet.²⁴¹

Lubinetzkis Gedicht *magie* inszeniert eine Begegnung mit Soundjata als schamanisches Ritual, das Rauchen der Friedenspfeife gerät zum Symbol einer versöhnlichen Waffenruhe: »laß uns / harren mächte // unsre atem / wolken ziehn«.²⁴² Doch der Soundjata-Stoff wird von Lubinetzki nicht nur mit den Riten der Native Americans, sondern auch mit unterschiedlichen kulturellen Motiven verwoben: etwa mit dem Volksmärchen, dem christlichen Kreuzweg²⁴³ oder, zum Ende des Gedichts hin, mit der biblischen Schöp-

235 Jan Wagner: »Rehkitz mit Zähnen. »Der Tag ein Funke« – Zu den Gedichten Raja Lubinetzkis«. In: *Frankfurter Rundschau* (28. April 2001).

236 Vgl. Lubinetzki: *Der Tag ein Funke*, S. 94.

237 Vgl. ebd. S. 99.

238 Ebd., S. 17.

239 Vgl. etwa Else Lasker-Schüler: »Der letzte Stern«. In: Dies.: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*. [KA] Hrsg. v. Norbert Oellers, Heinz Rölleke u. Itta Shedletzky. Frankfurt/Main: Jüdischer Verlag 1996, Bd. 1.1: Gedichte, S. 101f. Else Lasker-Schüler inszenierte sich gern im Sinne der biblischen Joseph-Figur in bunten Gewändern, vgl. Meike Fessmann: »Eine radikal poetische Existenz. Die Verwandlungen der Else Lasker-Schüler«. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 55 (2003) H. 1, S. 5–20, hier S. 12.

240 Raja Lubinetzki: *magie*. [Berlin: o.V. 1985, S. 7]. Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MA 4029.

241 Vgl. Djibril Tamsir Niane: *Soundjata. Ein Mandingo-Epos*. Übers. v. Helgard Rost. Leipzig: Reclam 1975.

242 Lubinetzki: *magie*, S. 49.

243 Vgl. ebd.: »laß uns / kreuzen am sternesweg / märchen-schwüre weihn«.

fungsgeschichte.²⁴⁴ Der Synkretismus dieser globalen Traditionsbezüge erinnert nicht bloß an die Dichtung Lasker-Schülers,²⁴⁵ er schafft zudem die Basis für ein poetisches Wir. Lasker-Schüler'sche Motive finden sich auch in der ausgestellten Melancholie dieser Gemeinschaft, im Blick gen Himmel, auf den »sternesweg«²⁴⁶ und in der Solidarisierung durch ein geteiltes Stigma: »unsre augen ein mahl«. Sprachliche Affinitäten bildet die Verwendung von Neologismen, elliptischen Versen, der formelhaften Anapher »laß uns« und des für Lasker-Schüler charakteristischen Doppelverses, der sich auch durch viele weitere Texte Lubinetzki's zieht.

Explizite Bezugnahmen auf Else Lasker-Schüler gibt es vor allem in einer namenlosen Gedichtsammlung der Autorin, die von der Staatsbibliothek zu Berlin auf das Jahr 1985 datiert wird. Die Tonalität der darin enthaltenen Texte orientiert sich noch einmal wesentlich stärker an der Lyrik der expressionistischen Dichterin; dem Band nachgestellt ist ein programmatisches Gedicht mit dem Titel »begegnung mit e.l.s.«²⁴⁷ Else Lasker-Schüler wird darin als Felsen imaginiert – ein Wortspiel mit dem Vornamen Else ebenso wie mit der Abkürzung ihres gesamten Namens, »e.l.s.«:²⁴⁸

begegnung mit e.l.s.

ein gehauener von menschenhand
geschaffner fels
auf dessen einsamer spitze verse donnern
absturzbereit immer
weil vordem aufsteigender falke gewesen
wie gedankensplitter
die kommen die gehen werden
gleich geröllsteinen verwitterte zeiten
die durchwandert sein wollen
stille tieftaucher glaubensgewordener seelen
die tonklänge abende zitternder feuerzungen

244 Vgl. ebd.: »unsre hände / adam schatten«.

245 Vgl. dazu: Sabine Graf: *Poetik des Transfers. »Das Hebräerland« von Else Lasker-Schüler*. Köln [u. a.]: Böhlau 2009, S. 255f; Markus Hallensleben: *Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung*. Tübingen: Francke 2000, S. 96f.

246 Zum Stern als poetologischer Chiffre bei Else Lasker-Schüler, vgl. Jürgen Eypert: »Zwischen Chaos und Sternwerdung. Zum Verhältnis von Poesie, Religion und Anthropologie bei Else Lasker-Schüler«. In: Axel Ruckaberle (Hrsg.): *Else Lasker-Schüler*. München: Ed. Text + Kritik 1994, S. 34–41, hier S. 35.

247 Raja Lubinetzki: *Gedichte*. [Berlin: o. V. 1985.] Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MB 905, S. 23.

248 Else Lasker-Schüler hatte sich selbst als »Fels« wiederholt dargestellt, teilweise sogar Briefe mit diesem »Namen« unterzeichnet, vgl. Valentina Di Rosa: »Begraben sind die Bibelfahre längst«. *Diaspora und Identitätssuche im poetischen Entwurf Else Lasker-Schülers*. Paderborn: mentis 2006, S. 126.

wenn ich mich verlassen fühle
 im treuen schatten eines rinnsals
 das die zunge ebnet
 wie tausend-mähr-sandige wüste
 fata morgana aufsteigen wie blitze
 schauer künden
 die nicht gelernt sein wollen

Auf der »einsamen spitze« des Lasker-Schüler'schen Felsens donnern »absturzbereit« poetische Verse. In Szene gesetzt wird hier ein durch Dichtung herbeigeführtes Unwetter, ein mythisches Ereignis – nur dass die Naturgewalten eben Sprachgewalten, magische Beschwörungen sind, die nicht »geröllsteine«, sondern »gedankensplitter« auslösen.

Im letzten Drittel des Gedichts tritt das Ich in Erscheinung und verortet sich im »treuen schatten« der Dichterin. Eine Begegnung *vis-à-vis* wird imaginiert, freilich in pathetischeren Bildern als dem des *confluence* bei Zwetajewa, aber immerhin auch als Zusammenfließen eines Rinnsals in einer sonst ausgedörrten Sprachwüste.²⁴⁹

Die weiteren Gedichte im Band greifen Lasker-Schülers poetische Strategie auf, immer wieder dieselben sprachlichen Bilder zu variieren, neu zu konstellieren und dadurch engmaschig miteinander zu verweben.²⁵⁰ In allerlei bunten, grauen und blauen Nebelgewändern wendet sich das Ich in Lubinetzkis Gedichten etwa tänzelnd von den »bunte[n] zirkussen« einer schreibenden Elite ab, tritt ein durch das »babylonische tor der prophe-ten« in ein mythisches Unterweltreich.²⁵¹ In vielen Texten geht es dabei um ausgestelltte Nacktheit, um Entblößung der Haut; aber auch um das Verstoßensein durch die eigene Mutter.²⁵² Das Ich inszeniert sich als Vagabundin, ihre Verse trägt sie »in der reisetasche meines herzens«, ²⁵³ balanciert schwerelos im »zeigefingerwind« – Genitivmetaphern

249 Vgl. Lasker-Schüler in einem Brief an Karl Kraus, den Di Rosa zitiert: »ich fließe, fließe immer weiter, manchmal werde ich ein Meer«. Di Rosa: *Diaspora und Identitätssuche*, S. 167. In Lubinetzkis Gedicht »Meine Freundin« gleitet die angesprochene Freundin »fort über'n Ozean«, vgl. Lubinetzki: *Der Tag ein Funke*, S. 17.

250 Vgl. zu diesem Verfahren etwa Di Rosa: *Diaspora und Identitätssuche*, S. 106.

251 Lubinetzki: *Gedichte*, S. 21.

252 Vgl. das Gedicht »fliegen«: »alle räume haben mich ausgespuckt. das begann im mutterleib.« Auch Lasker-Schüler thematisiert in ihren Texten das Thema Kindheit und Mutter-Tochter-Beziehungen, meistens jedoch in eher positiver Konnotation, vgl. Christine Hummel: »»Von Sternen sind wir eingerahmt und flüchten aus der Welt.« Heimat, Weltflucht und Exil Else Lasker-Schülers«. In: Sabina Becker u. Robert Krause (Hrsg.): *Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933*. München: Ed. Text + Kritik 2010, S. 57–87, hier S. 62. Zum Begriff des Ausgestoßen-Seins bei Lasker-Schüler, vgl. Hallensleben: *Else Lasker-Schüler*, bes. S. 221.

253 Vgl. zum Herz als zentralem poetologischen Begriff bei Else Lasker-Schüler, ebd., S. 68; Hummel: »Heimat, Weltflucht und Exil«, S. 60; Michele Ricci Bell: »Repetition as Aesthetic Practice. Hearts in Else Lasker-Schüler's Modernist Project«. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 53 (2017) H. 2, S. 99–117, hier S. 100; und zum Begriff der Reisetasche: Andrea Krauss u. Nils F. Schott: »Writing of Attractions. Else Lasker-Schüler's Avant-Garde Techniques«. In: *MLN* 132 (2017) H. 3, S. 602–624, hier S. 614.

und Neologismen, wie sie auch der Lyrik Lasker-Schülers hätten entspringen können.²⁵⁴ Für eine Kassette zur inoffiziellen Zeitschrift *schaden* las Lubinetzki Texte aus jenem Lyrikband ein, darunter ein vierstrophiges Gedicht, das sich motivisch in den Konnex der Fremdheitserfahrung einreicht:

eine haut

eine haut ist mir davongerissen
die liegt in andern ufern schwer
seit den morgen finsternissen
liegts ich lebt nicht mehr

ein abend an der städte schwelle
suchten füße roten laubmund
am tage vor tanzes helle
schlugen sehnen dunkelkund

mittags drauf nach wachem schlafen
ward sehnen davongegangen
hat sich geköpft chaotisch bunt
in gläsern aufgehangen

nun sitz ich in fremden gläsern
den tod meines leibes gar
und schick ihm die leeren schwalben
meiner einsamkeit nach²⁵⁵

Text und Vortrag eröffnen zunächst eine nicht zu verkennende Spannung: Das alternierende Metrum, die vierzeiligen, liedähnlichen Strophen im überwiegenden Kreuzreim, stehen in ihrem unbekümmerten Tonfall gegensätzlich zur sehr ruhigen, nahezu jedes Wort bedächtig abwägenden Vortragsweise der Autorin. Eine Diskrepanz, die auch für Else Lasker-Schülers monotone Leseszenen von Zeitzeug:innen beobachtet wurde.²⁵⁶

Ebenfalls im Lasker-Schüler'schen Duktus behandelt das Gedicht Themen wie Fremdheit und die Erfahrung von Ausgrenzung an oberster Stelle, Übergangs- und Schwellenbilder wie etwa die eigene Haut, das gegenüberliegende Flussufer und die Dämmerzeiten Morgen und Abend werden ins Feld geführt, ebenso das Traum- und Tanzmotiv sowie

254 Vgl. das Gedicht »balance«, in: Lubinetzki: *Gedichte*, S. 19.

255 Ebd., S. 11. Die *schaden*-Kassette aus dem Jahr 1986 wurde vom Portal *planet lyrik* digitalisiert und ist dort online abspielbar: o. A.: »schaden-Kassette von 1986« (2019). Abgerufen am 4. April 2025 unter: <http://www.planetlyrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/>.

256 Vgl. dazu jüngst: Reinhart Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Stuttgart: Metzler 2020, S. 692.

eine »chaotische Buntheit«. Doch die zunächst harmlos-melancholisch daher kommende Oberfläche des Gedichts trägt. Die Erfahrung von Fremdheit mündet nicht, wie bei Lasker-Schüler, in einen entrückenden Tagtraum; sondern trifft auf brutale Realität: Die Haut des Ich ist versehrt und eben »davongerissen«, der am Boden liegende »laubmund« wird mit Füßen getreten; neben einer wiederholt angedeuteten Schlägerei manifestiert sich die unterschwellige Gewalt in verschiedenen Verfahren der Amputation und Hinrichtung. Der Leib des »in fremden Gläsern« sitzenden Subjekts scheint bereits gestorben, abgetötet zu sein – das Gedicht endet mit einem Gefühl der absoluten Verlassenheit und Einsamkeit; selbst die traditionell mit Hoffnung verknüpfte Schwalbe entpuppt sich als leeres Symbol.

Hier wird ein signifikanter Unterschied deutlich, der zwischen der sehnsuchtsvollen Lyrik einer Else Lasker-Schüler und dem brutalen Subtext Lubinetzkis besteht: Auf der einen Seite steht die zumindest noch in jungen Jahren privilegierte und vielbeachtete Avantgarde-Autorin, die sich in einen Zustand der Einsamkeit lediglich hineinräumte; auf der anderen Seite das stigmatisierte und ausgegrenzte Ich bei Lubinetzki, der als Woman of Colour in der DDR ebenjene Stereotypen entgegenschlugen,²⁵⁷ in die sich Lasker-Schüler spielerisch hineinversetzte.²⁵⁸ Was bei dieser eine Maske war, die sie zumindest eingeschränkt wechseln oder ablegen konnte, ist bei Lubinetzki die eigene, ihr zugehörige Haut; sie abzustreifen ein Ding der Unmöglichkeit. Doch trotz dieser Differenz bietet die Lyrik Lasker-Schülers der Autorin offenbar eine Stimme an, um Fremdheitserfahrungen oder die Sehnsucht nach einem imaginierten Anderswo in Worte zu fassen. Dass Else Lasker-Schüler als Jüdin einem zu ihren Lebzeiten wachsendem Antisemitismus ausgesetzt war und dies in späteren Jahren ebenfalls reflektierte, mag zu dieser Allianz zusätzlich beigetragen haben, wobei sich von Lubinetzkis Texten aus vor allem Affinitäten zum avantgardistischen Frühwerk der Autorin finden lassen.

Besonders deutlich wird dies im Aufschlag des Gedichtbandes, dem kurzen, autofiktional angehauchten Prosatext »Danach«, der mit einer Selbstsituierung beginnt: »Endlich bin ich heimgekehrt in die unaussprechlichen Buchten meiner Träume.«²⁵⁹ Das »Meinwärts«²⁶⁰ von Lasker-Schülers »Weltflucht« mag hierin anklängen, so wird der

257 Ines Geipel: *Zensiert, verschwiegen, vergessen. Autorinnen in Ostdeutschland, 1945–1989*. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009, S. 243; Gespräch mit Raya Lubinetzki (23 J.) DDR: »Ich wollte nie schreiben, ich konnte nie anders«. In: Katharina Oguntöy, May Opitz u. Dagmar Schultz (Hrsg.): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin: Orlanda 1986, S. 217–230, hier S. 220.

258 Vgl. Gesa Dane: »Else Lasker-Schülers eigenwilliger Exotismus«. In: Christine Künzel u. Jörg Schöner (Hrsg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 47–57, hier S. 48 u. 57: Lasker-Schüler »bestimmte [...] ihre Außenseiterposition selber«. Zum Motiv der »ethnic drag« bei Lasker-Schüler, vgl. Gabriele Dietze: »Die Bohemienne und ihr »Imaginary Negro««. In: Ulrika Auga [u. a.] (Hrsg.): *Dämonen, Vamps und Hysterikerinnen. Geschlechter- und Rassenfigurationen in Wissen, Medien und Alltag um 1900*. Festschrift für Christina von Braun. Bielefeld: transcript 2014, S. 55–68, hier S. 58.

259 Vgl. Raja Lubinetzki: »Danach«. In: Dies.: *Gedichte*, S. 3–5.

260 Parallelen zu Lasker-Schüler finden sich auch in der Verwendung von Fantasiewörtern, bspw. »tschikomalaju« gegen Ende des Prosatextes. Lasker-Schüler hat ihrerseits das Gedicht »Welt-

zum Ende des Textes hin ersehnte Ort auch als »gelobtes Land« ausgerufen. Doch immer wieder scheint neben einem einzelnen Ich auch ein Wir durch: »Also schüren wir unsere Bettelsäcke und beginnen die Armut noch mal von vorn.« Der gemeinsame Leidensweg ins Innere mündet im Ort neuer literarischer Begegnungen.

Neben einer allgemeinen Fremdheitserfahrung geht es dabei auch konkret um Erfahrungen der Ausgrenzung aus dem Literaturbetrieb, wobei dieser als männlich und weiß dominiert dargestellt wird: »ah die schreiber / sind meister der worte / so europid bin ich nicht / brennts mich in nächste dunkel«. Fast im Gestus der Lasker-Schüler'schen Losagung von der Verlagswelt – nachzulesen in ihrem Essay *Ich räume auf*²⁶¹ – blickt auch das Ich in Lubinetzkis Dichtung mit Befremden auf die Literaturwelt, in der es für sich keinen Platz sieht.

Für Else Lasker-Schüler jedoch war die ersehnte Einsamkeit keineswegs eine absolute – ihr in den avantgardistischen Selbstentwürfen skizziertes Ich steht im Gegenteil gerade in Austausch mit einer selbstgewählten Gemeinschaft, vor allem dem Kreis der »Wildjuden«, einer Gruppe alttestamentarischer, mythischer Figuren, mit denen Lasker-Schülers Textsubjekte ekstatische, delirante Tänze vollziehen.²⁶² In diesem Sinne ist das poetische Identitätsspiel der Avantgarde-Autorin also keineswegs ein monologisches; vielmehr entpuppt es sich als Gemeinschaftsprojekt, das auch verschiedenen Bezugspersonen der realen Welt spezifische Rollen zuweist und sie so in den eigenen Kosmos integriert. Zeugnis davon legen etwa die unzähligen Brief- und Gedichtwechsel der Autorin ab.²⁶³

Raja Lubinetzki webt nun *ihre* Figuren in dieses Motiv- und Textgeflecht der Lasker-Schüler ein und stiftet dadurch ebenfalls eine eigene, literarische Gemeinschaft.

3.3.2 Echo. Raja Lubinetzkis Gemeinschaftstexte

Zugleich gibt es auch im Werk der DDR-Lyrikerin Versuche des Dialogs etwa mit befreundeten Dichter-Kollegen. Als Beispiel sei hier ein von Raja Lubinetzki und Andreas Koziol im Jahr 1985 gestalteter Gedichtband angeführt, der an die poetischen Dialoge

flucht« in eine eigene Fantasiesprache, das sogenannte Ur-Asiatisch, übertragen, vgl. der Kommentar zu »Weltflucht«/»Elbanaff« in Lasker-Schüler: KA I.2, S. 277; und dazu: Hallensleben: *Else Lasker-Schüler*, S. 68.

261 Vgl. Vivian Liska: »Autopoiesis und Avantgarde in Else Lasker-Schülers Frühwerk«. In: Hans-Joachim Hahn [u. a.] (Hrsg.): *Studien zur deutschsprachig-jüdischen Literatur und Kultur. Standortbestimmungen eines transdisziplinären Forschungsfeldes*. Wien, Köln u. Weimar: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 121–135, hier S. 131.

262 Vgl. Bettina von Jagow: »Orientalization and Identity. Else Lasker-Schüler's Literary Projections of Belonging«. In: Rüdiger Görner u. Nima Mina (Hrsg.): »Wenn die Rosenhimmel tanzen«. *Orientalische Motive in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München: Iudicium 2006, S. 176–185, hier S. 183: »the Wildjude is a poetic metaphor for Lasker-Schüler's longing to return to ancient, original culture«.

263 Vgl. etwa Krauss u. Schott: »Writing of Attractions«, S. 605.

Lasker-Schülers etwa mit Gottfried Benn erinnert.²⁶⁴ Der Band enthält zu beinahe gleicher Anzahl Gedichte von Lubinetzki (17) und Koziol (18), die unregelmäßig aufeinander folgen – dabei teils für sich stehen, teils jedoch auch klar als Dialog zu verstehen sind.

Indem das erste Koziol-Gedicht, »grenzgedanken zum schiessen« (LA 1), fast aktivistisch einsteigt, die Untergrundkultur zelebriert,²⁶⁵ gibt es den Takt vor für die folgenden Texte, die höchst subjektiv und durch ihr Liebessujet harmlos daherkommen, vom einleitenden Text aber – ganz im Sinne Lasker-Schülers – als Maskenspiel vorgestellt werden.²⁶⁶

Aus der Feder Lubinetzkis begegnet etwa das ebenfalls sehr politische Gedicht »bekenntnis schreiben« (LA 6), das eine Art Typologie der Dichter, womöglich in der Literaturgesellschaft der DDR, entwirft. Offenkundig geht es in ihm um das widerständige Schreiben, die Strategie, sich einer »zwiesprache« zu bedienen, ohne Rücksicht auf Vernunft »ein herz [zu] umlauten« (LA 6), was eine gewisse Unmittelbarkeit der Sprache impliziert. Eine stark an Lasker-Schüler erinnernde Wendung ist die Forderung im Gedicht, »sich boote / im urstrom leid«²⁶⁷ zu erschaffen – das Schreiben gerät zur rettenden Tätigkeit, die Dichtung zum Refugium. Ähneln die Metaphern und poetologischen Aussagen des Gedichts demnach stark der »Weltflucht« Lasker-Schülers, ist die Struktur des Textes doch an Koziol angelehnt, etwa an sein Gedicht »addition der differenzen«, das ebenfalls im Aufzählungsgestus (in Satzstruktur und Wortwahl parallel zueinander stehende Strophen) eine Art Katalog widerständiger Dichter:innen in der DDR entwirft.²⁶⁸

Doch Koziol eignet sich ebenso die für Lubinetzkis Lyrik typischen poetischen Bildbereiche an: ein gebrochener Orientalismus, alttestamentarische Motive, der Bezug zu Schamanismus und Hexerei sind etwa deutlich erkennbar im »realindex der drastischen poesie« (LA 8) sowie im abschließenden Gedicht des Bandes, das auch ein literarisches Porträt der vagabundierenden,²⁶⁹ brückenschlagenden²⁷⁰ Autorin entwirft. »wer wie sie

264 Raja Lubinetzki u. Andreas Koziol: *Gedichte*. Berlin: o.V. 1985. Bibliothek der Akademie der Künste, NB Bert Papenfuß 273. Unpaginiert, daher im Fließtext mit der Sigle »LA Blattnummer« angegeben. Der Gedichtwechsel zwischen Benn und Lasker-Schüler wurde bereits vielfach untersucht, vgl. etwa bei Andreas Meier: »Poetischer Magnetismus. Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn«. In: *Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne* 1 (2000), S. 167–178.

265 Vgl. LA 1: »unterlegenheit beim überlegen«; »fällt schonmal aus dem rahmen«.

266 Vgl. LA 1: »in masken der ersten person / nebenbemerktst du mich«.

267 Zum Topos des Ursprünglichen in der Lyrik Else Lasker-Schülers, vgl. Doerte Bischoff: *Ausgesetzte Schöpfung. Figuren der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers*. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 174.

268 Andreas Koziol: »addition der differenzen«. In: RT 48.

269 Vgl. auch das Gedicht von Raja Lubinetzki »lautlos« im Band, LA 10: »meine geschwister sind verdingte nomaden«, oder »flucht und wiederkehr«. Nicht zufällig verortet das Ich seine Geschwister im mythischen Ägypten; auch für Lasker-Schüler war die (vermeintlich) ägyptische Kultur zentral für die eigene, avantgardistische Poetologie, vgl. Hallensleben: *Else Lasker-Schüler*, S. 82f. Genereller zum Vagabundentum bei Else Lasker-Schüler, vgl. Magnus Klaue: »Vom Cherubin zur Vogelscheuche. Figurationen des Vagabundentums im Werk von Else Lasker-Schüler«. In: Ders. u. Hans Richard Brittnacher (Hrsg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*. Köln: Böhlau 2008, S. 89–108, hier S. 92.

270 Zur brückenschlagenden Attitüde Lasker-Schülers, ihrem Bestreben, ein »network of Jewish and German communication« zu kreieren, vgl. von Jagow: »Orientalization and Identity«, S. 185.

seine zeit die ihm bleibt mit dem mond misst dem blutet das meer aus der welt« (LA 32), schreibt Koziol etwa, und eröffnet so ein Kollektiv, das von Lasker-Schülers melancholischen Mondgedichten²⁷¹ bis hin zu Lubinetzkis ähnlich gelagerten Texten wie dem im Band abgedruckten Gedicht »verzerrte monde« (LA 24) reicht. Das Textsubjekt »sie«, das in Koziols Gedicht als Vergleichsgröße herangezogen wird, verweist auf eine *écriture féminine*,²⁷² die sich jedoch nicht in Isolation, sondern gerade in einem Zustand der Affinität mit anderen Schreibweisen befindet,²⁷³ und in einer radikalen, mitunter raubtierartigen²⁷⁴ Auseinandersetzung mit der Welt: »wer wie sie sich im schweigen verewigt dem lichten moment in den schatten läuft / der reisst ihn in stücke der macht sich dem sterben zum spott« (LA 32). In derlei Doppelversen wird nicht nur die Kühnheit und Waghalsigkeit dieser Schreibweise charakterisiert, sondern durch Metaphorik und Pathos gleichsam adaptiert.

Im Laufe des Bandes entwickelt sich jedoch auch ein wirklicher Dialog zwischen den Texten beider Autor:innen: Während Koziols Gedicht »frühlings erlachen« einen Dämmerzustand, einen Erweckungsprozess zum Thema hat – die Anrede eines Du als »deine pflanze / siebenstern« (LA 23) mag hier eine Anspielung sein auf Lasker-Schülers Gedichtband *Der siebente Tag*²⁷⁵ – antwortet Lubinetzki: »wo ich aufwachte / in der nacht / sah ich sterne nicht« (LA 24). Es ergibt sich ergo ein enger, auf den ersten Blick nahezu undurchdringlicher Motivreigen,²⁷⁶ der durch avantgardistische Schreibweisen wie etwa die für Lasker-Schüler charakteristische Bildlichkeit vorgeformt ist, zugleich aber gerade auch eine Gemeinschaft der beiden Autorinnen herstellt.²⁷⁷

Ein besonders eindrucksvolles Beispiel dieses Dialogs im gemeinsamen Lyrikband bietet ein Gedichtwechsel, der mit dem umfangreichen Zyklus »nach dem licht« (LA 9–12)

271 Zum poetologischen Motiv des Mondes bei Else Lasker-Schüler, vgl. *Egyptien*: »Zwischen Chaos und Sternwerdung«, S. 37.

272 Vgl. zu diesem Begriff Calvin Jones: »The Play's the Thing. Author, History, and Drama in Else Lasker-Schüler's *Ich und Ich*«. In: Ernst Schürer u. Sonja Hedgepeth (Hrsg.): *Else Lasker-Schüler. Ansichten und Perspektiven*. Tübingen u. Basel: Francke 2000, S. 169–185, hier insb. S. 172–174.

273 Vgl. etwa die Forderung der Cyborg-Feministin Donna Haraway, »affinity group[s]« zu bilden: »related not by blood but by choice, the appeal of one chemical nuclear group for another«. Donna Haraway: *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Social-Feminism in the Late Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2016, S. 16.

274 Vgl. zur Raubtiermetaphorik als dichterische Selbstinszenierung bei Else Lasker-Schüler, gerade im Dialog mit anderen Autor:innen, etwa mit Gottfried Benn: Zhang Ruoyu: »»Ich treibe Tierliebe.« Über das intertextuelle lyrische Spiel mit Else Lasker-Schüler am Beispiel von Benns Gedicht *Drohungen* (1913)«. In: Maoping Wei (Hrsg.): *Die Flucht vor der Vernunft und die Suche nach ihr. Beiträge chinesischer Germanisten zur internationalen Germanistik*. Bern [u.a.]: Peter Lang 2017, S. 127–148, bes. S. 131.

275 Else Lasker-Schüler: *Der siebente Tag. Gedichte*. Berlin: Verlag des Vereins für Kunst 1905.

276 Ein »leises mienenspiel zum tanze« (LA 23), wie Koziol schreibt.

277 Für die Lasker-Schüler-Forschung sind gerade die sich immer wiederholenden Motive der Sterne, des Herzens etc. als Einladungen zur Gemeinschaftsstiftung zu verstehen, als »symbolic trope[s] which she expresses both subjective and overarching attitudes about the possibility for community and companionship«. Bell: »Repetition as Aesthetic Practice«, S. 113.

von Raja Lubinetzki einsetzt, und sich unter anderem mit den Themen Judentum, Diaspora, Diskriminierung und kollektivem Gedächtnis auseinandersetzt:²⁷⁸ Der Zyklus beginnt mit einem Blick auf das eigene Ich, die umsorgt begonnene, jedoch zunehmend mit Anfeindungen erlebte Kindheit:

meine kindheit warn weite himmel
voll der gräser und märchen
und schlaftrunkene wolkenherden des abends

aber das ungeheuer der keller stieg auf
und nahm mir meine wiesen weg
und legte seine erzieherischen pfoten an mein herz (LA 9)

Das Gedicht aktualisiert einige Überlegungen aus Lubinetzkis früheren Gedichten, etwa dem Gedichtband *magie*: Die verlorene Unschuld im Kindesalter, das Sehnen nach einem Anderswo, der verträumte Blick in den Himmel und von außen instruierte Erziehungsmaßnahmen, das als einengend empfundene gesellschaftliche System (»das ungeheuer der keller«). Die Raubtier-, Himmels- bzw. Wolken- und Märchenbildlichkeit erinnert an Motive der Lyrik Lasker-Schülers. Wie in einigen prominenten Gedichten der expressionistischen Autorin blickt auch das Textsubjekt in Lubinetzkis Zyklus melancholisch auf eine unwiederbringliche Zeit zurück, beklagt ein verlorenes Königreich: »es ist nicht meine schuld, wo ich schlecht lebe. / warum nahmst du mir die königliche fort.« (LA 9)

Die folgenden Gedichte des Zyklus haben nun eher das Kollektiv als das Individuum zum Gegenstand. Dabei geht es um Gemeinschaftsbildung auf der Grundlage einer intersubjektiven Diskriminierungserfahrung, die durch die ersten Verse des Gedichts »aufnahme« als rassistisch motiviert präsentiert wird. Aus der Ghettoisierung von außen, dem gewaltsamen Zurückstoßen in »n****rgossen« (im Original ausgeschrieben) sehnt das Ich die Selbstüberschreitung, Vereinigung herbei: »dunkel wachte meine schläfe den trommelfellen / der ekstase entgegen.« (LA 10)²⁷⁹ In Kontrast gesetzt wird dies zu einer faschistischen, »im gleichschritt« maschierenden und musizierenden Umwelt, die das Ich stigmatisiert, sich zugleich jedoch einem hohlen Ideal, »der gegenwart wüste leere« verschreibt.²⁸⁰ Diese Blindheit und fehlende Eigenständigkeit führt im folgenden Text des Zyklus zu einer hinter der Gemeinschaft liegenden Obdachlosigkeit: »meine geschwister sind verdingte nomaden. / sie sterben unter müllfahnen der vermarktung.« (LA 10) Wenngleich das Textsubjekt hier die leere Propaganda und die Hörigkeit der Anhänger

278 Dies sind zentrale Motive, die auch Else Lasker-Schüler in ihrem Werk beschäftigen, vgl. die Studie von Di Rosa: *Diaspora und Identitätssuche*.

279 Zur ekstatischen Erfahrung bei Lasker-Schüler, vgl. Hallensleben: *Else Lasker-Schüler*, S. 170; Jagow: »Orientalization and Identity«, S. 183.

280 Auch Else Lasker-Schüler hat sich intensiv mit dem Faschismus und militaristischen Bildern auseinandergesetzt; vgl. dazu den Aufsatz von Theresia Birkenhauer: »>Herzensbühne«. Das Prinzip Inszenierung im Werk Else Lasker-Schülers«. In: Ulrike Bergermann u. Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Weiterlesen. Literatur und Wissen*. Bielefeld: transcript 2007, S. 77–95, hier S. 91f.

des Systems verhöhnt, ist durch die Markierung einer Verwandtschaftsbeziehung in der skeptischen Haltung doch nicht lediglich eine bloße Distanzierung, sondern auch Mitgefühl, ein Rest von Zugehörigkeit zu lesen. In dieses Mitleid mischt sich ein erschütterter, pessimistischer Blick auf die eigene Zeit: »die märchen sind lange in toten kinderaugen begraben./ und gefängnismauern fördern phantasie zutage/ ausflüsse der realitätskanäle. [...] die träume der robinsons sind entlarvt worden.« (LA 11) Bis zu diesem Punkt hätte man die Verse noch biografisch als Reflexion Lubinetzkis über ihre eigene Situation in der DDR lesen können: Die Insel-Mentalität in Abgrenzung zum Westen, die Propaganda eines sozialistischen Ideals, das sich nie in Gänze einlösen ließ, der eigene Alltag zwischen »müllfahnen« und »mauern der vermarktung« (LA 11). Doch – ähnlich wie im Gedicht »eine haut« – sorgt auch hier die Schilderung roher Gewalt für Irritation: So wird der Akt der Hinrichtung brutal-euphemisiert als Erlösung aufgefasst,²⁸¹ Lebensläufe enden »im warmen ofen«, »tote[] kinderaugen« (LA 11) blicken aus dem Text – was Lubinetzki hier entwirft, ist nicht etwa ihre eigene Lebensgeschichte in der DDR, es sind unverkennbar die Grausamkeiten der ethnischen Säuberungen und der Shoa im nationalsozialistischen Regime. Auch das vorletzte Gedicht, »flucht und wiederkehr«, ist geprägt von »sterbende[n] wälder[n,] leichengeruch« und »sprachlosigkeit« (LA 11). Neben den Verbrechen des Zweiten Weltkriegs ist auch die Diaspora ein Thema, die innere und äußere Migration – das Gedicht wird dergestalt eröffnet in einem fast traumhaften Gestus: »warum bruder bist du nach ägypten gegangen?/konnt ich nicht dein land sein?« (LA 11) In diesen Versen ließe sich nun auch wieder Else Lasker-Schüler ausmachen, die mit ihrem avantgardistischen Textsubjekt »Prinz Jussuf von Theben« in der Literatur Deutschland bereits 1914 verlassen hatte, bevor sie in den 1930er Jahren über das reale Ägypten nach Palästina flüchtete.²⁸² Infolge der Flucht hatte sich auch Lasker-Schüler mit dem Nationalsozialismus literarisch auseinandergesetzt, etwa in ihrem Drama *Ich und Ich* – ein zentraler Vers im Gedicht Lubinetzkis kann dabei auch auf Lasker-Schülers Biografie übertragen werden: »ich fange an zu reden, wo ich sprachlos bin.« (LA 12)²⁸³ Das Reden bzw. Schreiben ist Teil des Wahrnehmungsprozesses: »einmal aber hört ich dein lied ferner bruder.« Zu hören ist der Gesang eines weit entfernten Seelenverwandten²⁸⁴ – dies führt, in drastischen Bildern, zu einer Art Befreiung des Selbst aus den aufgepfropften Denkstrukturen: »da schissen meine gedärme die erziehung aus« heißt es fast im Papenfuß'schen Gestus (LA 12).

281 Vgl. LA 10: »ich blind, so henkte mich erlösung.«

282 Vgl. Sigrid Bauschinger: *Else Lasker-Schüler. Biographie*. Göttingen: Wallstein 2013, S. 373.

283 Im Drama *Ich und Ich* tritt auch eine »Dichterin« auf, die im irdischen Elend verstummt und erst im Tode wieder zur Sprache findet: »Das Stück ist aus – / Ich weiß nicht weiter... [...] Die Dichterin singt leise hinter dem Vorhang«. Else Lasker-Schüler: *Ich und Ich. Verse und Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. v. Werner Kraft. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002, S. 102f.

284 Vgl. Anya Mali: »Dichtung als Gebet. Mystik und Mystagogie bei Else Lasker-Schüler«. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 41 (1989) H. 2, S. 146–165, hier S. 147: »In ihrer bilderreichen Dichtung, ihrer Lebensart und ihren menschlichen Beziehungen schien sie [Lasker-Schüler] manchmal eine neue Kindheit, eine Phantasiewelt für sich schaffen zu wollen.«

Obschon Lubinetzkis Zyklus also dezidiert eine historische Dimension aufweist, sich mit dem Holocaust der Nationalsozialisten retrospektiv auseinandersetzt, gibt es doch einen Gegenwartsbezug – über den gesamten Zyklus verstreut findet sich auch Kritik an einer spezifischen Form von Erinnerungskultur. Eine Kultur, die »den leichengeruch/der sprachlosigkeit« (LA 11) stillschweigend verfliegen lässt und im Gedenken an den Nationalsozialismus die »zeitlose verwirrung der geschichte« (LA 12) im Nebulösen belässt: »aus der erde dampfen neblische sinne, gedanken in eiserne/klänge des zeitalters; sie gebrauchen erinnerungen nicht.« (LA 11) Statt dieser Quasi-Ausblendung, dem Stillschweigen einer »schlüssellose[n] einfalt« versucht Lubinetzkis Ich, eine Sprache für diese Gräueltaten der Vergangenheit zu finden, den »kopf an die tür« (LA 12) zu schlagen, sich mit der Geschichte auseinanderzusetzen. Auch hierfür vermag ihr Else Lasker-Schüler bzw. ihre Verkleidung als Prinz aus Ägypten, ein Bezugspunkt zu sein. Der Zyklus mündet daher auch nicht in Stillschweigen, sondern in einem rabiaten »kurzschrei« (LA 12), wie der Epilog übertitelt ist – auch er plädiert noch einmal für eine radikale Offenheit und unternimmt den Versuch der Vermittlung von Vergangenheit und Gegenwart. Lubinetzkis Textsubjekt verschließt nicht die Türen vor den Schreien der Opfer, sondern hört ihnen zu:

meinen gruß den heimgekehrten kriegern, in ihnen nun
schaufel ich mein schattengrab.
und schweigt wörter
begriffne stutzigkeiten
in deutschen kammern
schrein entseelte leiber (LA 12)

Eine Sprache zu finden, bedeutet hier also nicht ein Sich-Verlieren in Wörtern und Begriffen, sondern mündet in einem affektiv aufgeladenen Schrei, der die Stimmen der Opfer in ihrer Grausamkeit wahrnimmt und sie mit dem Lobgesang auf die Krieger konfrontiert. In diesem Sinne ist Lubinetzkis Zyklus »nach dem licht« zu verstehen, als radikale Überlagerung von Gegenwart und Vergangenheit im Text. Das auf den Zyklus folgende Gedicht von Koziol kommentiert dieses Vorgehen, indem es nun einen konkreten Ort benennt: »ausgang jüd. friedhof weissensee« (LA 13). Der Ort der Auseinandersetzung befindet sich im Ostberlin der (Schreib-)Gegenwart, unweit des Prenzlauer Bergs.²⁸⁵ Koziols Gedicht beginnt mit einem Huchel-Zitat, schreitet die »wege« des Friedhofs ab, sieht das von beiden Autor:innen geschaffene »wir« als »wandelnde[] erbe[n]/des ausgeweglosen« (LA 13). Die weiteren Gedichte von Koziol und Lubinetzki sind von diesem Friedhofsbesuch gezeichnet, führen die Gedankengänge fort, betreiben

285 Zur Geschichte des jüdischen Friedhofs Weißensee in der DDR, vgl. Britta Wauer u. Amélie Loisir: »Das schwere Erbe der Ostberliner Gemeinde (1953–1989)«. In: Dies.: *Der Jüdische Friedhof Weißensee. Momente der Geschichte*. Berlin: be.bra 2010, S. 103–130.



Abb. 9: Kinder spielen auf den teils verfallenen Mauern des Jüdischen Friedhofs in Berlin-Weißensee, DDR, 1982. Fotografie von Christian Borchert. Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 80318730, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
© Deutsche Fotothek / Christian Borchert

so etwa symbolisch Grabpflege²⁸⁶ oder stellen sich als Echo einer Stimme der Vergangenheit dar. Dass Lubinetzkis Ich sich immer einem Du gegenüberstellt bzw. sich mit ihm freundschaftlich verbindet, mag noch einmal unterstreichen, wie wichtig die persönliche, individuelle Auseinandersetzung mit konkreten leidtragenden historischen Personen der Shoah ist, zu der sich auch die zur Emigration gezwungene Else Lasker-Schüler zählen ließe.

Trotz dieser unbestreitbar ernsten Thematik, die sich durch viele – nicht alle – Gedichte des Bandes zieht, sind die Texte beider Autor:innen doch auch spielerisch, experimentell; eben um das Einnehmen neuer Sichtweisen und Perspektiven bemüht. Wie Else Lasker-Schüler versucht Lubinetzki, die Welt durch ihre Masken und Rollen zu betrachten²⁸⁷ – kontrastreich etwa als Bettlerin und orientalische Königin zugleich im Gedicht »radscha«, das die Herkunftsgeschichte von Lubinetzkis Vornamen aus dem Sanskrit (für König, Herrscher)²⁸⁸ spielerisch aufgreift, und wiederum intertextuelle Bezüge zu einem Text von Else Lasker-Schüler herstellt:

286 Vgl. LA 14: »beim lebenden pflanzen wir auf uns die toten / so wuchs uns ein baum aus dem abgrund von oben«.

287 Vgl. dazu Dane: »Else Lasker-Schülers eigenwilliger Exotismus«, S. 48.

288 Vgl. Smita Joseph: *A Sociolinguistic Analysis of Indian Christian Names. The Case of Telugu Catholics and Syrian Christians*. Wilmington, DE: Vernon Press 2022, S. 67.

radscha

steht der mond über abgelegne ecken
hebt die königin kometen an die reden

und schattenhände florieren
in ihres schlosses finstren kellern

wo ihre zepter brachen
in tausend perlen klirren

die in den winden
ihre throne zaubern

R. L. (LA 7)

Liest man gemäß dem Titel, »radscha«, das gesamte Gedicht als eine Art Selbstporträt, lässt sich leicht der Bezug zur Lyrik und Motivwelt, aber auch zu den avantgardistischen Strategien der Selbstinszenierung bei Lasker-Schüler herstellen: vor allem zum Gedicht »Die Königin«, das diese der Schauspielerin Kete Parsenow gewidmet hat.²⁸⁹ Dort wird ein ganz ähnlicher, fantastisch-orientalisch geprägter Hofstaat entworfen: »Du stehst im Mond«, heißt es etwa in Lasker-Schülers apostrophischem Gedicht,²⁹⁰ während sich Lubinetzkis Königin im Mondlicht verortet, zugleich aber als Randfigur beschreibt. Auch das Thema der dunklen Hautfarbe findet sich in Lasker-Schülers Gedicht. Dort wird das »Gegold deiner Haare« kontrastiert mit einem generell dunklen Erscheinungsbild, so heißt es in der vierten Strophe: »Du bist dunkel vor Gold – / Auf deinem Antlitz erwachen / Die Nächte der Liebenden.« Das Gold fehlt zwar in Lubinetzkis »radscha«, dort ist lediglich die Rede von »tausend perlen« – doch hier spielt die dunkle Haut der Königin ebenfalls eine Rolle: Das Gedicht erwähnt ihre »schattenhände«, die mit den »finstren kellern« ihres Schlosses korrespondieren. In diesem Sinne bilden geschaffenes Königreich, Hofstaat und Körper der Königin in beiden Texten eine symbiotische Einheit. Doch während sich bei Else Lasker-Schüler das Machtfeld über die Worte der »Dichter« und deren gesungene Lieder konstituiert, ist es bei Raja Lubinetzki die Königin selbst, die mit Worten operiert: »hebt die königin kometen an die reden« – der Komet ist indes auch bei Else Lasker-Schüler ein poetologisches Bild, um das eigene Schreiben zu charakterisieren.²⁹¹

289 Lasker-Schüler, KA I.1, S. 116.

290 Auch der Mond ist ein zentrales, poetologisch lesbares Motiv bei Lasker-Schüler, vgl. *Egyptien: »Zwischen Chaos und Sternwerdung«*, S. 37.

291 Vgl. etwa aus *Hebräerland*: »In den Augen, in der Schläfe den Kometen der Dichtung, in der anderen den Davidstern.« Else Lasker-Schüler: *Das Hebräerland*. In: KA V, S. 7–157, hier S. 52. Sigrid

Angesichts dieser engen Verschränkungen liegt nahe, dass Koziol in seiner essayistisch-parodistischen Darstellung der Prenzlauer-Berg-Szene, dem an Franz Blei orientierten *Bestiarium Literaricum*, »das Lied der Lubinetzki [...] als ein Echo auf den Gesang der Lasker-Schüler« charakterisiert.²⁹² Dabei schreibt er, beinahe wie Jan Wagner, dass die Lyrik Lubinetzkis immer wieder »ins Kitschige abgleite«, dies aber eben auch ein kalkulierter Faktor der dichterischen »Logik« sei.

Dies führt zu einem weiteren Text eines Prenzlauer-Berg-Autors, der Raja Lubinetzki und Else Lasker-Schüler miteinander verwebt: Ulrich Zieger, ein langjähriger Freund Lubinetzkis,²⁹³ sinniert in einem Lasker-Schüler gewidmeten Gedicht über die Lyrik seiner Dichterkollegin aus dem Prenzlauer Berg:

absage an eine liebe
Else Lasker-Schüler zugeeignet

im tränenschlamm der ebene begann
ich berge aufzuschütten wie
die häßliche im judenmantel einst
von vögeln fische schied
was mich an raya lubinetzki dauert
ohne den gefälschten paß gefunden
ist ein messernes ein kalte hölle spiel²⁹⁴

Vermeintlich als Spottvers kommt dieser Text daher: Else Lasker-Schüler im antisemitischen Gestus als »häßliche im judenmantel« bezeichnend, die Gemeinschaft beider Autorinnen also zwischen Makel und Maskerade suchend, Raja Lubinetzki einen »gefälschten paß«, ein Imitat der Lasker-Schüler'schen Dichtung unterstellend. Doch die Konstellation offeriert auf einer tieferen Ebene weitere Anhaltspunkte: Das poetische Bild zum Aufschlag, in dem ein Ich »tränenschlamm« zu Bergen aufschüttet, lässt sich in direkter Korrespondenz zu Lubinetzkis »e.l.s.«-Gedicht lesen, in dem die Avantgarde-

Bauschinger bemerkt, dass Lasker-Schüler Kometen »gern als Talismane über ihre Briefe fliegen ließ und »Glückssterne« nannte«. Bauschinger: *Else Lasker-Schüler*, S. 138.

292 Andreas Koziol: *Bestiarium Literaricum. Mit Übermalungen von C.M.P. Schleime*. Berlin: Galrev 1991, S. 53. In der Vorlage, dem *Bestiarium Literaricum* des Avantgarde-Autors Franz Blei, ist über Lasker-Schüler wiederum zu lesen: »Der Laskerschüler ist die einzige Art Scarabäus, die man, ehemals Königsmumien beigegeben, heute noch am Leben trifft. Sie entfliegt einem geöffneten Mumiensarkophag, indem sie ihre schön bläulich=grünen Flügel schwirrend entfaltet. Sie stirbt aber allsofort im heutigen Wüstensand, wobei sie einen seltsam melodischen Seufzer hören läßt.« Franz Blei [alias Peregrin Steinhövel]: *Bestiarium Literaricum, das ist: Genaue Beschreibung Derer Tiere Des Literarischen Deutschlands*. München: Knorr & Hirth 1920, S. 33f.

293 Vgl. Geipel: *Autorinnen in Ostdeutschland*, S. 241.

294 Ulrich Zieger: Typoskript zu »absage an eine liebe«. Ulrich-Zieger-Archiv, Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin. Signatur: Zieger-223, Bl. 1. Datiert auf 1985. Für die Abdruckgenehmigung danke ich Vladimir und Donovan Zieger. Alle Rechte am Text bleiben den Inhabern vorbehalten.

Autorin als Fels beschrieben worden war. Zugleich erfolgt eine deutliche Trennung des Ichs in Ziegers Gedicht von »raya lubinetzki«, die in dritter Person namentlich genannt wird. Bezeichnend ist hier auch die Ambivalenz des Verbs »dauern« – einerseits als Marker für Mitleid oder Geringschätzung; laut Grimmschem Wörterbuch auch ein Ausdruck dafür, etwas zu »beklagen« oder über etwas »verstimmt zu sein«.²⁹⁵ In einem anderen Wortsinn jedoch hat das Dauern ebenfalls eine zeitliche Dimension – so könnte es auch darauf hinweisen, dass das Ich von Lubinetzkis Lyrik umgetrieben, in den Bann gezogen wird, worauf der letzte, drastische Vers, sie spiele ein »messernes [...] kalte hölle spiel« bereits hindeutet.²⁹⁶ Für diese Interpretation spricht auch eine kleine Prosaerzählung Ziegers, in der zwei Liebende sich Nacht für Nacht die Gedichte von Lubinetzki unter dem Sternenhimmel vorlesen²⁹⁷ – die vermeintliche Abwertung, die das Gedicht also hier vollzieht, gerät im Subtext wiederum zur Hommage, zur Huldigung; und macht so die Tiefe der Lyrik Lubinetzkis erneut sichtbar.

Die beiden in diesem Kapitel in den Blick genommenen Autorinnen wurden nicht nur als »DDR-Avantgarde« etikettiert, sie positionieren sich eigenständig und durch aktive Bezugnahmen in Relation zu Avantgarde-Autorinnen wie Marina Zwetajewa oder Else Lasker-Schüler im Feld der Literaturgeschichte. Dabei greifen sie Strategien der Rezeption und Gemeinschaftsbildung auf, die speziell bei jenen beiden Autorinnen bereits zur Anwendung kamen: etwa eine verbindende Sprachmagie, das Verständnis von Dichtung als sozialer Praxis, die sich im Dialog vollzieht, oder die Integration von literarischen und historischen Figuren in den eigenen poetischen Kosmos. Die sprachlichen und poetischen Register der Avantgarde-Dichterinnen werden dabei auch dazu genutzt, eine eigene Stimme zu finden. Diese ist keineswegs mit denen ihrer literaturgeschichtlichen Vorbilder identisch, vielmehr entsteht sie – gerade als gelebte Praxis gedacht – aus einer spezifischen, politischen und persönlichen Situierung.

295 »dauern«. Art. in: Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*. Digitalisierte Fassung im *Wörterbuchnetz* des *Trier Center for Digital Humanities*, Version 01/21. Abgerufen am 29. Juli 2022 unter www.woerterbuchnetz.de/DWB?lemid=D00951.

296 Vgl. Hallensleben, der Lasker-Schülers Lyrik, ihren Eklektizismus als »Himmel/Hölle-Spiel« bezeichnet: »Lasker-Schüler verschmolz christliche, jüdische, heidnische und die sogenannte deutsche Kultur zu einem symbolischen Akt zusammen. Ihr Himmel/Hölle-Spiel, flankiert von der Allgegenwärtigkeit Davids und Baals, bediente sich Goethes Kulturerbe genauso, wie dem Lessings. Es stellt all diese kulturellen Versatzstücke als solche aus, verbunden allein durch ihre zeitgeschichtliche Relevanz.« Hallensleben: *Else Lasker-Schüler*, S. 279.

297 Vgl. Ulrich Zieger: Typskript zu »turgor«. Ulrich-Zieger-Archiv, Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Zieger-224.

3.4 Surrealistische Schreibprojekte. Die Zeitschriften *Caligo*, *Braegen* und *Herzattacke*

Die oben festgestellten Bezugnahmen Elke Erbs auf Ernst Jandl, Hans Arp und Marina Zwetajewa sowie die poetischen (Ver-)Wechselspiele Raja Lubinetzkis mit Else Lasker-Schüler sind nicht die einzigen Avantgarde-Reminiszenzen in der Literaturszene des Prenzlauer Bergs. Insbesondere vor dem Hintergrund von Brauns *Rimbaud*-Essay wurden diese Beziehungen von der Forschung bereits vielfältig beleuchtet; etwa in Günter Erbes Studie zur *Verfemten Moderne*,²⁹⁸ in Detlef Böhnkis früherer Dissertation *DADA-Rezeption in der DDR-Literatur*²⁹⁹ oder zuletzt in den Beiträgen des Bandes *DDR-Literatur und die Avantgarden*.³⁰⁰ Besonders herausgestellt wurde hierbei die Affinität zu den Manifesten und Text-Bild-Montagen des Dadaismus – etwa in den Satiren Jan Faktors oder Frank Wolf Matthies' –, die Bezüge zur Konkreten Poesie – beispielweise in der Zeitschrift *Entwerter/Oder* – oder die an den Expressionismus gemahnenden Anthologie- und Zeitschriftenprojekte der inoffiziellen Szene in der DDR.

Kaum untersucht wurde hingegen das Verhältnis der Szene zur Wiener Gruppe oder zum Avantgarde-Zirkel um Franz Jung und Ernst Fuhrmann, der als »Gegner-Kreis«³⁰¹ eine interessante Flanke der deutschsprachigen Literaturgeschichte darstellt. So gehen zwei zentrale Zeitschriftenprojekte im Prenzlauer Berg der 1990er Jahre, in denen fast alle der für diese Studie relevanten Namen wieder auftauchen, auf Selbstbezeichnungen und Formulierungen von Franz Jung zurück. Die Zeitschrift *Sklaven* beispielsweise (1994–1999), in dessen Redaktionsteam Stefan Döring, Bert Papenfuß und Annett Gröschner saßen,³⁰² wurde in Anlehnung an Franz Jungs provokantes Manifest *Für die Wiedereinführung der Sklaverei* von 1932 benannt, in dem dieser satirisch gegen die »Gottähnlichkeit des Privatunternehmers« im Kapitalismus und den »Bellizismus« als »Vorbereitung des Friedens« austeilte. Das Manifest findet sich als Wiederabdruck in der 0. Ausgabe der *Sklaven*-Zeitschrift von 1994.³⁰³ Überhaupt verstand sich *Sklaven* auch als Plattform, um das Werk von Franz Jung und Ernst Fuhrmann in Teilen neu aufzulegen und damit wieder zugänglich zu machen. Als sich *Sklaven* 1999 auflöste und sich unter Papenfuß' Regie eine neue Zeitschrift gründete, nannte man sie kurzerhand *Gegner*, wodurch nun

298 Erbe: *Verfemte Moderne*, S. 192–207.

299 Insb. Böhnki: *DADA-Rezeption in der DDR-Literatur*, S. 34–71.

300 Müller-Tamm u. Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Zu den nachfolgend genannten Themen vor allem die Beiträge von Carola Hähnel-Mesnard, Anna Horakova und Valentina Di Rosa in diesem Band.

301 Alexandra Gerstner u. Gregor Hufenreuter: »Bewegung ohne Programm. Das Intellektuellen-Netzwerk um die Zeitschrift *Gegner. Für neue Einheit* (1931–1933)«. In: Pierre Béhar, Françoise Lartillot u. Uwe Puschner (Hrsg.): *Médiation et conviction. Mélanges offerts à Michel Grunewald*. Paris: L'Harmattan 2007, S. 651–666, hier S. 652.

302 Vgl. die Informationen zur Zeitschrift im Verlag *BasisDruck*. Abgerufen am 1. September 2023 unter <https://basisdruck.de/produkt-kategorie/zeitschriften/sklaven/>.

303 Franz Jung: »Für die Wiedereinführung der Sklaverei« (1932). In: *Sklaven. Sprachrohr der Loe Bsaßföt* 0 (1994), S. 2.

eine direkte Kontinuität zur gleichnamigen Zeitschrift von Franz Jung aus dem Jahr 1930 hergestellt wurde.³⁰⁴ In einem Interview, das Sibylle Goepper 2009 für den Band *Lyrik nach 1989 – Gewendete Lyrik?* führte, bezieht sich Papenfuß überdies explizit auf Ernst Fuhrmann und damit auf einen weiteren wichtigen Akteur des avantgardistischen *Gegner*-Kreises, bezeichnenderweise eingeführt über den Blick ins Barock:

Quirinus Kuhlmann ist einer meiner Lieblingsautoren. Oder der Expressionist und Biosoph Ernst Fuhrmann, den kaum jemand kennt. Ich arbeite mit Andreas Hansen zusammen seit Jahren an einer Fuhrmann-Bio-Bibliografie. Für uns ist er ein wichtiger Autor, spielt darum in *Gegner* eine Rolle, war ein guter Freund von Franz Jung, der wiederum für uns auch ein wichtiger Autor ist, weil er aus der Avantgarde kam, Spätexpressionismus, Berlin-Dada, dann aber zum politischen Aktivist wurde und die KAPD mitbegründet hat. In den 20ern, 30ern sind viel wesentlicher unsere Wurzeln zu suchen.³⁰⁵

Tatsächlich erschienen in den von Papenfuß mitverantworteten Zeitschriften der 1990er Jahre auch immer wieder Beiträge von und über Ernst Fuhrmann. In einem eigenen Aufsatz für den Sammelband *Unruhe und Engagement* hat Papenfuß Fuhrmann noch einmal explizit ein Denkmal gesetzt: »Fuhrmann-Lektüre«, ist dort zu lesen, sei »eine Droge«.³⁰⁶ Wenngleich davon auszugehen ist, dass Franz Jung und Ernst Fuhrmann bereits in den 1980er Jahren in der Ostberliner Literaturszene ein Begriff waren – davon zeugt beispielsweise ein umfangreicher Essay Fritz Mieraus über »Das Verschwinden von Franz Jung« in der Zeitschrift *ariadnefabrik*³⁰⁷ – finden sich die meisten Bezugnahmen auf den *Gegner*-Kreis erst im Prenzlauer Berg nach 1990. Sie liegen damit außerhalb des für diese Studie relevanten Zeitraums und bleiben weiteren Untersuchungen vorbehalten.

Eine Avantgarde-Bewegung, deren Wahrnehmung im Prenzlauer Berg der 1980er Jahre durch etliche Texte und Zeitschriftenprojekte belegt ist, ist der französische Surrealismus. Für Wolfgang Hilbig hat diese Bezüge kürzlich Johanna Käsmann herausgestellt,³⁰⁸ wegweisend sind auch die umfangreichen Arbeiten Gerrit-Jan Berendses zu diesem Thema, zuletzt 2021 seine Monografie *Echoes of Surrealism. Challenging Socialist Realism in*

304 Vgl. Hans-Christian Stillmark: »*Mors ex nihilo*. Ein Totentanz von Bert Papenfuß und Jörg Im mendorff im Deutschland nach der Wende«. In: Ders. u. Brigitte Krüger (Hrsg.): *Mythos und Kulturtransfer. Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien*. Bielefeld: transcript 2013, S. 107–126, hier S. 115f.

305 Gespräch mit Bert Papenfuß (2009). In: Goepper u. Millot (Hrsg.): *Lyrik nach 1989 – Gewendete Lyrik?*, S. 345–363, hier S. 358.

306 Bert Papenfuß: »Novembertheater. Ernst Fuhrmanns Theaterarbeit im Überflug«. In: Wolfgang Asholt [u. a.] (Hrsg.): *Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 319–333.

307 Fritz Mierau: »Das Verschwinden von Franz Jung«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 3, S. 42–52.

308 Johanna Käsmann: »Schreiben zwischen On und Off. ›Ich‹ von Wolfgang Hilbig«. In: Müller-Tamm u. Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*, S. 213–230.

East German Literature, 1945–1990.³⁰⁹ Berendse widmet sich sehr ausführlich den Spuren des Surrealismus im Werk Adolf Endlers, stellt aber auch Bezüge zu den beiden Autorinnen Elke Erb und Gabriele Stötzer her. Erhellend ist sein Ausblick auf die von ihm so genannten »East German Advocates of Surrealism«, die er allerdings eher im akademisch-literaturwissenschaftlichen Milieu der DDR ausfindig macht.³¹⁰ In der Tat war der Surrealismus in der DDR der 1980er Jahre keine unbekannte Größe – um seine Vermittlung hatte sich insbesondere der Romanist Karlheinz Barck verdient gemacht, der 1979 gemeinsam mit Dieter Schlenstedt und Wolfgang Thierse einen Sammelband mit dem Titel *Künstlerische Avantgarde* publizierte. Der Band fand auch im westdeutschen Raum Resonanz.³¹¹ Barck war, wie Birgit Dahlke über einen Blick in seine Lesespuren nachweist, an den historischen Avantgarden vielfältig interessiert³¹² – ein weiteres Ergebnis dieser intensiven Auseinandersetzung ist seine umfangreiche Anthologie *Surrealismus in Paris 1919–1939*, die 1986 im Leipziger *Reclam Verlag* gedruckt und 1990 aufgrund ihres Erfolgs erweitert neu aufgelegt wurde.³¹³ Das »Lesebuch« umfasst neben 716 Seiten surrealistischer Texte und Bilder auch ein kommentierendes Nachwort von Barck. Für Thomas Magnan stellt die Anthologie »einen wichtigen Meilenstein in der Rezeption der ›Moderne‹ in der DDR dar«,³¹⁴ wenngleich er anmerkt, dass ausgewählte Texte der in surrealistischen Dunstkreisen sich bewegenden Autoren Lautréamont, Breton, Soupault, Artaud und Eluard schon zuvor in der DDR übersetzt und veröffentlicht wurden.³¹⁵

Emphatische Leser:innen der Veröffentlichungen Karlheinz Barcks zum Surrealismus sind indes auch in der Literaturszene des Prenzlauer Bergs zu finden – insbesondere bei den jüngsten Autor:innen, die in Berendses Studie *Echoes of Surrealism* keine Erwähnung finden. Zu nennen wäre hier vor allem der Künstler und Schriftsteller Henryk Gericke, der mit *Caligo* und *Braegen* gleich zwei Zeitschriften gründete, die sich dezidiert mit den Prinzipien des Surrealismus befassten.

Die Zeitschriftenprojekte entstanden, wie sich Gericke in einem späteren Aufsatz erinnert, vor allem aus einer Freundschaft mit dem Punk-Musiker Ronald Lippok, der unter anderem mit Bert Papenfuß in der Band *Rosa Extra* spielte. Gericke erklärt rückblickend »ein unsortiertes Faible für DADA und für den Surrealismus«³¹⁶ zum verbindenden Glied des gemeinsamen Interesses, das sich von dem generellen Liebäugeln der Szene speziell

309 Gerrit-Jan Berendse: *Echoes of Surrealism. Challenging Socialist Realism in East German Literature, 1945–1990*. New York u. Oxford: Berghahn 2022.

310 Ebd., S. 168.

311 Jutta Müller-Tamm: »Ein unabgeschlossenes Kapitel. Avantgardetheorie in der DDR«. In: Dies. u. Regler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*, S. 9–26, bes. S. 24f.

312 Birgit Dahlke: »Alltägliche Arbeit am Kanon. Mierau, Schlenstedt, Barck«. In: Ebd., S. 27–44, bes. S. 38–40.

313 Karlheinz Barck (Hrsg.): *Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch*. Leipzig: Reclam 1990.

314 Thomas Magnan: »Die Rezeption des Surrealismus in der DDR. Die Anthologie *Surrealismus in Paris*«. In: *Germanica* 59 (2016), S. 143–148, hier S. 143.

315 Ebd., S. 144.

316 Henryk Gericke: »TOD FREI!« In: Warnke u. Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen*, S. 104–123, hier S. 105.

mit dem Expressionismus abhob: »Der subversive Witz von DADA und der Sinn für das Obskure und Abwegige des Surrealismus schienen uns mit dem nihilistischen Wesen von Punk und seinem pittoresken Ornat direkter in Verbindung zu stehen.« Gericke zufolge handelte es sich ursprünglich um Lippoks Idee, ein der »surrealistischen Sache verpflichtetes Schriftstück herauszugeben«, das »automatische Texte und Zeichnungen zufälliger und autovisiater Natur, Cadavre Exquis, Irrenzeichnungen, irreführende, pseudowissenschaftliche Traktate, surrealistische Bilder, Skulpturen, Fetische, Dokumentationen bizarrer Ereignisse und Konstellationen«³¹⁷ enthalten sollte. Der Rückgriff auf DADA und den französischen Realismus, aber auch auf Modernisten wie Alfred Kubin³¹⁸ erfolgte vor dem Hintergrund einer für die 1980er Jahre typischen Punk-Ästhetik. Mit zeitlicher Distanz greift Gericke Papenfuß' Einordnung von *Caligo* und *Braegen* als »surrealistisches Fanzine« auf und folgert: »Allen drei Ausgaben ist vielleicht ihr Sinn für das Experiment zugutezuhalten, selbst wenn dieses seit Jahrzehnten ausgereizt war. Eine Avantgarde, die kehrtmachte, sich selbst entgegenmarschierte und beim Aufprall mit ihrem Original durch das Zeitloch ihrer Wirkungsgeschichte fiel.«³¹⁹ Neben dieser retrospektiven Sicht gibt Gericke in seinem Aufsatz aber auch wertvolle Einblicke in den Entstehungsprozess der Zeitschrift: Da er Mitte der 1980er Jahre (im Alter von 20 Jahren) als Drucker beim Progress Filmverleih in Ostberlin beschäftigt und in dieser Tätigkeit weitgehend auf sich gestellt war, war es ihm technisch möglich, ein »Schriftstück« wie *Caligo* herzustellen. In der Druckerei verfasste Gericke seine »automatischen« Texte und fertigte die Zeitschrift an, zu der zunächst ausschließlich Lippok als »kryptorealistische[r] Maler«³²⁰ noch Grafiken und Ideen beisteuerte. Eine erste Ausgabe sollte 1985 unter dem Titel *Caligo* erscheinen. Für Gericke ist sie retrospektiv »die roheste, amateurhafteste und deshalb vielleicht charmanteste von dreien«³²¹ – dieser Eindruck bestätigt sich beim Durchblättern des Heftes, das einen spürbar experimentellen, explorierenden und improvisierten Charakter hat. Der Bezug zum Surrealismus ist dabei schon durch das Deckblatt unmissverständlich gegeben: Es enthält die verfremdete Kopie eines Gemäldes von Giorgio de Chirico.³²² Auch der Titel *Caligo* verweist über seine Bedeutung in der römischen Mythologie als »Ur-Dampf«³²³ oder Chaos in die Richtung surrealistischer Poetiken. Zu denken wäre etwa an André Bretons Forderung, jede »Art von Filtrierung« abzulegen³²⁴ und sich

317 Ebd., S. 105. Gericke zitiert hier einen Brief von Lippok.

318 Vgl. Henryk Gericke: »Die andere Seite. Darkwave unterm Ostkreuz«. In: Alexander Pehlemann, Ronald Galenza u. Robert Mießner (Hrsg.): *Magnetizdat DDR. Magnetbanduntergrund Ost 1979–1990*. Berlin: Verbrecher 2023, S. 49–66, hier S. 62.

319 Gericke: »TOD FREI!«, S. 110.

320 Gericke: »Die andere Seite«, S. 59.

321 Gericke: »TOD FREI!«, S. 110.

322 Henryk Gericke: »Chiricos Straße«. In: *Caligo* (1985) H. 1, Titel.

323 Gericke: »TOD FREI!«, S. 109. Zeugnis für das große Interesse im frühen 20. Jahrhundert am Caligo-Mythos legt etwa auch der expressionistische Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* ab.

324 André Breton: »Erstes Manifest des Surrealismus« (1924). In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, S. 9–43, hier S. 28.



Abb. 10: Henryk Gericke: Titel von *Caligo* (1985) H. 1. © Henryk Gericke.
 Unter Verwendung einer Malerei von Giorgio de Chirico. Fotografie: Deutsche Fotothek,
 Datensatz Nr. 85034587, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
 © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

der »Befreiung des Geistes«³²⁵ aus der »Herrschaft der Logik«³²⁶ zu verschreiben. Für die Dichtung bedeute dies, sich dem »Urstoff«³²⁷ der Sprache hinzugeben. Breton erhofft sich hierdurch einen anderen Zugang zur Wirklichkeit, wie er ihn in Anlehnung an die Psychoanalyse im Unterbewusstsein und in der Gedankenwelt des Traumes zum Vorschein kommen sieht. In dieser Weise ist nun auch der Untertitel der ersten *Caligo*-Ausgabe zu verstehen, der das Heft als »Dokumentation automatischer und zwanghafter Entäußerungen zur Rehabilitierung der anderen VVirklichkeit« ausweist. Während Lippok »de[n] Namen eines tibetischen Mönches« trägt, »den der englische Surrealist Roland Penrose in einem Buch erwähnte«,³²⁸ nennt sich Gericke in dieser Ausgabe »Cha-

325 André Breton: »Zweites Manifest des Surrealismus« (1930). In: Ebd., S. 49–99, hier S. 75.

326 Breton: »Erstes Manifest des Surrealismus«, S. 15.

327 André Breton: »Was der Surrealismus will«. In: Ebd., S. 125–132, hier S. 128.

328 Gericke: »TOD FREI!«, S. 123.

ron«. Damit gibt es auch hier einen Bezug zur römischen Mythologie und zu den Manifesten Bretons, der den surrealistischen Künstler als »an den von außen verschlossenen Türen des ›Jenseits‹«³²⁹ klopfend imaginiert hatte. Neben einer kurzen Erzählung, die an die Traumtexte der Surrealisten erinnert,³³⁰ führt sich Charon im Gedicht mit dem bezeichnenden Titel »Interpretation eines Traumes« ein: »RUDERND IN DEN LÜGEN ANGULARER EWIGKEIT / AUS KNOCHEN UND WASSER IN DEN WUNDWINKELN / CHARONS / ALLE WEGE FÜHREN IN SEINEN KAHN / ZU DEN KNOCHEN AM RUDER«.³³¹ Der Charon-Mythos wird demnach explizit aufgegriffen, ebenso wie das surrealistische Lethe-³³² und Uhren-Motiv.³³³ Eine Abbildung auf der nächsten Seite, die eine Jesusdarstellung am Kreuz enthält,³³⁴ begleitet das Gedicht; zu sehen ist ein gekrönter, ausgemergelter Leichnam inmitten eines blühenden Urwalds. Gerahmt wird diese Zeichnung mit Breton-Zitaten aus *Amour fou*, wodurch der Bezug zum Surrealismus explizit ausgestellt wird.³³⁵ Der Untertitel weist die dargestellte Jesusfigur als »Epileptiker [...] sowohl von einer wahnhaften Religiosität, als auch von einem konvulsivischen Schönheitsempfinden«³³⁶ aus, was wiederum in die Richtung von Bretons literarischem Hauptwerk *Nadja* deutet.³³⁷

In einem weiteren Text, mit dem an Goethe angelehnten Titel »LITERATUR UND WAHRHEIT !«, findet sich ebenfalls ein Breton-Verweis, der das Motiv des Steuer-manns aufgreift: »Jeder steuert da seine kleine ›Beobachtung‹ bei«.³³⁸ Der gesamte Text hat dabei einen sich den Tonfall der Breton'schen Manifeste aneignenden Charakter: Er richtet sich an Menschen, die »uns mit ihren flachen Konstruktionen« überfluten »und meinen einen Anspruch auf Wahrheit zu haben«, »in Traditionen und Konventionen gefangen« sind, abhängig von »der Vernunft, der Logik und von Dogmen«.³³⁹ Demgegenüber stellt Charon mit Breton eine »willige Verschmelzung von Bewußtsein und Unterbewußtsein«, die ihren »Wahrheitsgehalt« aus dem »Schwebezustand zwischen Wachsein und Traum« zieht. Dergestalt finden sich nun in der gesamten Ausgabe nicht nur Traumbeschreibungen, sondern beispielsweise auch »automatische Texte«, simulier-

329 Breton: »Zweites Manifest des Surrealismus«, S. 82.

330 Long Gomba [d.i. Ronald Lippok]: »Automatischer Text mit Zeichnung«. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 17. Auch Barck hatte einige Traumtexte in seine Anthologie aufgenommen, vgl. Barck (Hrsg.): *Surrealismus in Paris*, S. 141ff.

331 Charon [d.i. Henryk Gericke]: »Interpretation eines Traums«. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 19.

332 Vgl. ebd.: »DES LETZTEN ALLER FLÜSSE«.

333 Vgl. ebd.: »DENN MEINE FLEISCHUHR LEBT«.

334 Vgl. *Caligo* (1985) H. 1, S. 20.

335 Vgl. André Breton: *L'Amour fou*. Übers. v. Friedhelm Kemp. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975.

336 Text-Bild-Montage, in: *Caligo* (1985) H. 1, S. 20.

337 Zum Begriff der konvulsivischen Schönheit in *Nadja*, vgl. Juliane Müller u. Sabine Schwerla: »Von der Hysterie zur Ekstase. Karriere eines Krankheits-Bildes«. In: Verena Krieger (Hrsg.): *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*. Hamburg u. Münster: LIT 2006, S. 13–34, hier S. 21f.

338 Charon [d.i. Henryk Gericke]: »LITERATUR UND WAHRHEIT !«. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 8. Das Originalzitat findet sich in: Breton: »Erstes Manifest des Surrealismus«, S. 13.

339 Charon: »LITERATUR UND WAHRHEIT !«, S. 8.

te Zeitungsartikel, die absonderliche Begebenheiten im Bereich des Ominös-Lustvollen schildern und ihre »nachträgliche Achtung [...] durch Marquis de Sade!«³⁴⁰ fordern. Ein den Band beschließendes »Traktat über die Lust am Fleisch« beschreibt – in Anlehnung an »ein Bild von Magritte«³⁴¹ – splatterhafte Szenen in einer Metzgerei, die beim Erzähler den Eindruck einer »wunderbare[n] Perversität« und »angenehme[n] Ekel« hinterlassen. Auch dieser Text ist, wie viele andere Beiträge dieser Zeitschrift, mit dem Namen »CHARON« unterzeichnet.

Der provozierende, schockierende – mitunter ironisch-überspitzte – Charakter der Beiträge ist offensichtlich: Gericke hat sie selbst etwa als »verschraubte Gedichte« bezeichnet.³⁴² Die Provokation entspringt einerseits der auch in anderen Werken eingeforderten Punk-Attitüde, die er ebenso dem Surrealismus zuschreibt.³⁴³ Zugleich legt Gericke damit, ganz im Sinne Bretons, das gesellschaftlich Verdrängte, Unterbewusste, Unbehagliche offen – und entspricht so dem surrealistischen Wunsch nach radikaler ästhetischer Freiheit. Dabei sind die mit surrealistischen und ethnologischen Motiven kokettierenden Texte nicht frei von Stereotypen, sie setzen sich etwa mit einer heteronormativen Erotik³⁴⁴ und einer objektifizierend-misogynen Sicht auf den weiblichen Körper auseinander. Der inflationär verwendete Buchstabe V – etwa wird das W immer als Doppel-V geschrieben – kann einerseits als Hommage an die Papenfuß'sche Lyrik oder »de[n] trockene[n] Barock« von Autoren wie Hans Henny Jahn gedeutet werden.³⁴⁵ Auf der letzten Abbildung der Zeitschrift gerät das V zum Feigenblatt, das die weiblichen Geschlechtsmerkmale obszön überdeckt somit auch auf einen vielbeachteten Mythos im Surrealismus, den biblischen Sündenfall, hindeutet.

Zur dritten Ausgabe³⁴⁶ von *Caligo* trägt Gericke indes ein anderes Pseudonym; er gibt sich den Namen »Vrah« bzw. »Laszlo Toth«,

dem Namen eines wahnhaft religiösen, ungarisch-stämmigen Australiers. 1972 schlug er während einer Messe, die der Papst in Rom zelebrierte, mit einem Vorschlaghammer der Pieta von Michelangelo die Nase und eine Hand ab, worauf die versammelte Christengemeinde ihn beinahe lynchte. Die letzte existierende Surrealistengruppe schlug Laszlo Toth im selben Jahr als Preisträger der Plastikbiennale in Venedig vor.³⁴⁷

340 Garsiel [d.i. Henryk Gericke]: »EINGEFÄHRLICHES VERGNÜGEN!« In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 5.

341 Charon [d.i. Henryk Gericke]: »Traktat über die Lust am Fleisch«. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 22.

342 Gericke: »Die andere Seite«, S. 60.

343 Gericke: »TOD FREI!«, S. 105.

344 Barck betont, dass dies auch ein generelles Problem des französischen Surrealismus sei, vgl. Karlheinz Barck: »Kontinente der Phantasie«. In: Ders. (Hrsg.): *Surrealismus in Paris*, S. 733–765, hier S. 743f.

345 Gericke: »Die andere Seite«, S. 61.

346 Das zweite Heft war leider nicht öffentlich einzusehen, vgl. die Hinweise zur Zugänglichkeit von Zeitschriften im Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

347 Gericke: »TOD FREI!«, S. 123.

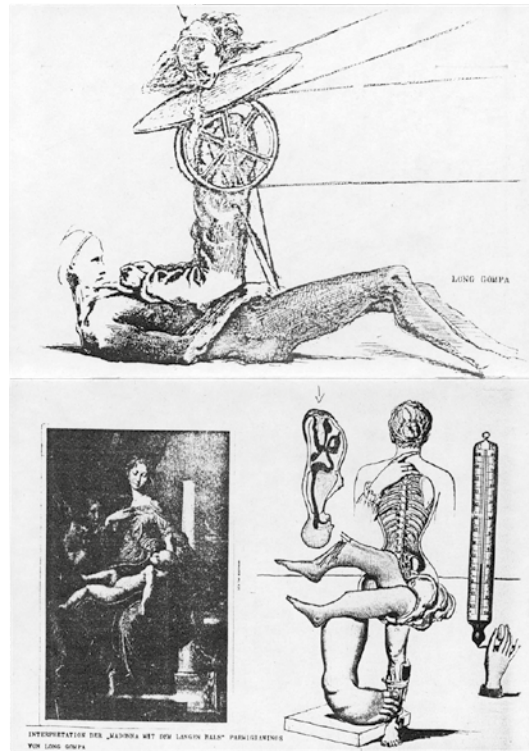


Abb. 11: Ronald Lippok: »Weiblicher Akt« sowie eine surrealistische Verfremdung der »Madonna mit dem langen Hals« von Parmigianino, die der Zeichnung als Fotokopie beigelegt ist. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 6. © Ronald Lippok. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85034587, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
© SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Auch hier verbirgt sich hinter dem Pseudonym eine Anspielung auf den Surrealismus, insbesondere auf dessen schwarzhumorige Seite, und dergestalt bleibt es in der dritten Ausgabe von *Caligo* bei etlichen Referenzsignalen auf die französische Avantgarde-Bewegung. Ein zur Einführung beigegebener Text, der die Wortalchemie und Sprachmagie Bretons³⁴⁸ auf den Titel der Zeitschrift anwendet, widmet sich dezidiert dem poetischen Programm des Heftes, definiert den Begriff »Caligo« und das dahinterstehende Konzept von Wirklichkeit: Erneut geht es darum, gegen die »Lügen und Verdrängungen«³⁴⁹ eines

348 Vgl. Breton: »Erstes Manifest des Surrealismus«, S. 29; Ders.: »Zweites Manifest des Surrealismus«, S. 92f, und einordnend-perspektivisch: Tessel M. Bauduin: *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2014, bes. S. 91–94; 182–190.

349 Vrah Toth [d.i. Henryk Gericke]: »CALIGO und LOGICA«. In: *Caligo* (1987) H. 3, S. 1.

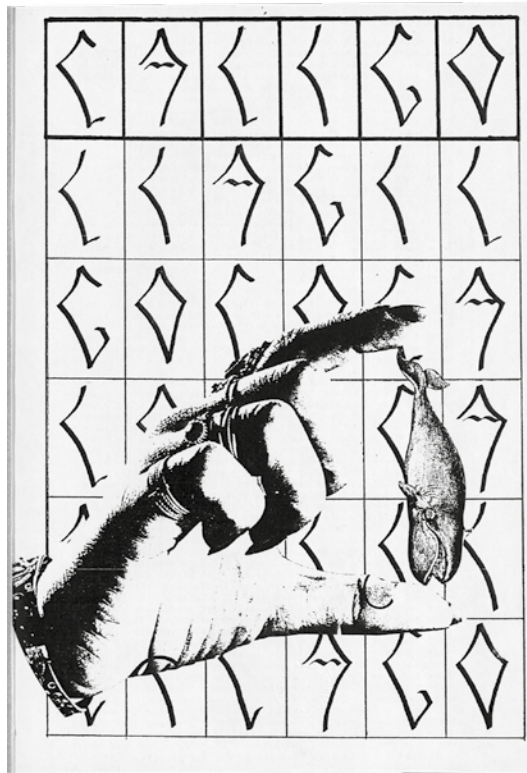


Abb. 12: Henryk Gericke: Collage zum Titel von *Caligo* (1987) H. 3. © Henryk Gericke.
Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85034613, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

rationalistischen Weltbilds anzuschreiben, die Logik nur als einen Wirklichkeitszugang von vielen zu entthronen. Das Heft beleuchtet diesmal insbesondere einen bestimmten Aspekt der surrealistischen Weltansicht: Die erotische Betrachtung und das sexuelle Ausgeliefertsein des weiblichen Körpers. Eingeleitet durch das entfremdet-stilisierte Porträt der Mary Graham von Thomas Gainsborough, eröffnet der begleitende Text ein Paradox zwischen dem zarten, erotisch gelesenen Körper der Mrs. Graham und ihrem grausamen Tod an Tuberkulose.³⁵⁰ Dies erfolgt in expliziter Abgrenzung von Georges Batailles Einheit von Eros, Leid und Gewalt;³⁵¹ zugleich in der Imagination eines Aktes der Schändung am Leichnam Mary Grahams, für den es keine historischen Anhaltspunkte gibt.³⁵² Der

350 Vrah Toth [d. i. Henryk Gericke]: »The mysterious Mrs. Graham«. In: Ebd., S. 5.

351 Benjamin Noys: *George Bataille. A Critical Introduction*. London: Pluto Press 2000, S. 82.

352 Vgl. der Einstieg von Carolyn A. Day: *Consumptive Chic: A History of Beauty, Fashion, and Disease*. London [u. a.]: Bloomsbury 2017, S. 1f.

nächste Text setzt mit der Metapher einer Spinne in ihrem Netz ein und lässt den Erzähler in einer Art Trance über Erotik sinnieren. Diese überspitzte Bildlichkeit wird fortgesetzt, etwa in einer Erzählung, die sich dezidiert dem Geschlechtsakt zwischen Mann und Frau widmet, wobei die Partnerin des Ich-Erzählers als geheimnisvoll-erotische Nymphe dargestellt wird. Die Szene mündet in einer litaneiartigen Anbetung der Frau, in der das männliche Subjekt – im Konjunktiv – die verschiedensten Eigenschaften auf das weibliche Gegenüber projiziert, sie unter anderem als »versunkenes Wrack«, als »verkrustete[n] Wal«, als »türkise[n] Aquamarin« und »Spinett« bezeichnet.³⁵³ Die zahlreichen Abbildungen des Heftes zeigen ethnologische Zeichnungen und Fotografien, vor allem Darstellungen von Frauenkörpern, etwa eine Jägerin, möglicherweise eine nackte Maori, eine Tänzerin und eine Frau mit entkleidetem Oberkörper. Letztere stellt die Reproduktion eines Werks der US-amerikanischen Fotokünstlerin Deborah Turbeville dar. Die im Surrealismus praktizierte Objektifizierung der Frau und der stereotypisierende Blick des männlichen Begehrens³⁵⁴ erhalten in dieser Weise neue Bezüge und einen doppelten Boden.³⁵⁵ *Caligo* greift hier spielerisch auf, was dem französischen Surrealismus allgemein vorgeworfen wurde³⁵⁶ – ein Umstand, der in der bisherigen Forschung auch zu Gericke's anderen Texten bislang wenig Beachtung gefunden hat. Am in der *ariadnefabrik* unter dem Pseudonym »Vvinzton L. Toth« gedruckten *Autodafé*³⁵⁷ wurde bislang ein polemischer Blick auf die Schriftstellerin Maxie Wander moniert³⁵⁸ – dabei richtet sich die Kritik des fiktionalisierten Textes vor allem gegen die politische Vereinnahmung Wanders und ein damit verbundenes engstirniges Literaturverständnis in der DDR. »Vvinzton L. Toth« sieht sich in diesem Text einem barocken Inquisitionsgericht gegenübergestellt, das ihn beschuldigt, »DIE literatur« mit seiner Einsendung für einen Schreibwettbewerb brüskiert zu haben. Im übermittelten Gedicht habe Toth die schändliche »Verfälschung eines Luther-Zitats« begangen und damit das Auswahlkomitee der »diesjährigen Maxie-Wander-Werkstatt« schwer irritiert. Der Angeklagte plädiert, ganz im Breton'schen Sinne, für die Bereitschaft zur Irritation:

Den Wahnsinn nicht als bemitleidenswertes Übel vom Leben zu disqualifizieren, sondern ihn in die Sprache und überhaupt in jeder Form der Entäußerung, also in das Sein einzubeziehen – dies wäre für mein Empfinden wahre Integration, doch

353 Vrah Toth [d.i. Henryk Gericke]: »Frau aus schwarzem Soda«. In: *Caligo* (1987) H. 3, S. 10f, hier S. 11.

354 Vgl. Jay Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley: University of California Press 1993, S. 220. Die Augen spielen in *Caligo* tatsächlich eine herausgehobene Rolle, bspw. in den »Cadavre Exquis«, im »Zahlengedicht« in Form eines Auges oder dem »Wimpernmann« im ersten Heft.

355 Sara Bangert: *Entgrenzte Ähnlichkeit im Milieu des Surrealismus. Konturen, Vorgeschichte und Konjunktur eines ästhetischen Konzepts*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2023, S. 137.

356 Vgl. Rudolf E. Kuenzli: »Surrealism and Misogyny«. In: *Dada/Surrealism* 18 (1990) H. 1, S. 17–26.

357 Vvinzton L. Toth: »Autodafé«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 4, S. 36–49; wiederabgedruckt in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 94–106. Im Fließtext wird sich auf diesen Text mit der Sigle »AdA Seitenzahl« bezogen.

358 Eigler: »East Berlin's ›Counter-Culture‹«, S. 149.

kein lächerlicher zweieinhalb-Stunden-Einsatz, der bei kritischer Betrachtung zur Geste verkümmert [...]. Sind wahnhaftige Äußerungen, ob nun schriftlich, farblich oder in sonst einer Form, nicht von unbestechlicher Schönheit, die Konformismus und Routine durch ihr Geheimnis negieren, und ist es nicht unbedingt anstrebenswert, sich ihre absolute Subjektivität, was die Formulierung eigener Perspektiven angeht, zu eigen zu machen? (AdA 97)

Erinnert sei hier an Bretons Unterfangen, den Wahnsinn selbst zur Poesie zu erklären.³⁵⁹ Hierauf spielt Toth an, wenn er von einer »längst nicht mehr jungfräulichen Idee« schreibt (AdA 104). Er argumentiert dafür, sich vom die Sprache deformierenden Bewusstsein zu verabschieden; und diesen Prozess durch Wahnsinn, Ekstase oder Trunkenheit einzuleiten (AdA 103). Das »Tribunal« reagiert auf diese Ansätze ablehnend, folgert, »[d]er Vernommene sei offenkundig seines gesunden Menschenverstandes entsetzt«, lässt allerlei »Belehrungen« verlautbaren und schließlich »den Konterfaber brennen« (AdA 106).

Wie viele Texte Gericke aus den 1980er Jahren wirkt auch das *Autodafé* aus der Zeit gefallen – ebenso wie dies der Autor retrospektiv verschiedentlich reflektiert hat.³⁶⁰ Angesichts der antiquierten Sprache und der Referenzen auf die Inquisitionsprozesse der Frühen Neuzeit kann dies jedoch auch gerade als eine gezielte Strategie beurteilt werden. Dennoch scheuen die Texte nicht den Bezug zur politischen Situation junger Autor:innen in der DDR. Wiederholt finden sich gegenwartsbezogene Anspielungen auf die Literaturszene des Prenzlauer Bergs: An einer Stelle ist, vermutlich in Anlehnung an Bert Papenfuß, vom »Rotwelsch« des »Pack[s]« die Rede (AdA 106), kurz zuvor wird Rainer Schedlinski mit seinem poetologischen Begriff des »Schattentext[es]« direkt zitiert (AdA 102). Bei aller geschilderten Solitärstellung Toths ist der Text dennoch darum bemüht, sich in die Gemeinschaft der »Prenzlauer-Berg-Connection« einzuschreiben. So verhalf das *Autodafé* Gericke innerhalb der Szene tatsächlich zu einiger Bekanntheit. Zunächst als fadengebundenes Heft in einer Auflagenhöhe von 100 Stück unter die Leute gebracht, wurde alsbald der (später als Stasi-IM enttarnte) Dichter Rainer Schedlinski auf Gericke aufmerksam und bot an, den Text in seiner Zeitschrift *ariadnefabrik* zu drucken. In seinem Aufsatz »Tod frei!« rekapituliert Gericke, wie er über diese Gelegenheit nicht nur Kontakte zu anderen Schriftsteller:innen wie Elke Erb und Egmont Hesse knüpfte; sondern auch als Schreib- bzw. Tippkraft für die *ariadnefabrik* die technischen und finanziellen Möglichkeiten erhielt, um eine weitere Zeitschrift herzustellen, die an die drei Ausgaben von *Caligo* anknüpfen sollte.³⁶¹ Unter dem Namen *Braegen* erschien sie, nach jahrelangen Verzögerungen, im Mai 1989. Sie reiht sich teils nahtlos in die vorherigen Tex-

359 Vgl. etwa die beiden Texte, die Breton seinem »Zweiten surrealistischen Manifest« vorschaltet: Ein Auszug aus der »Zeitschrift für Geisteskrankheit und Gerichtsmedizin der Geisteskranken« und ein Bericht der »Medizinisch-psychologischen Gesellschaft«. Breton: »Zweites surrealistisches Manifest«, S. 51–54. Vgl. dazu auch die Untersuchung von Roger Cardinal: »André Breton. Wahnsinn und Poesie«. In: Bernd Urban u. Winfried Kudszus (Hrsg.): *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 300–320.

360 Vgl. Gericke: »TOD FREI!«, S. 110f.

361 Gericke: »TOD FREI!«, S. 117.

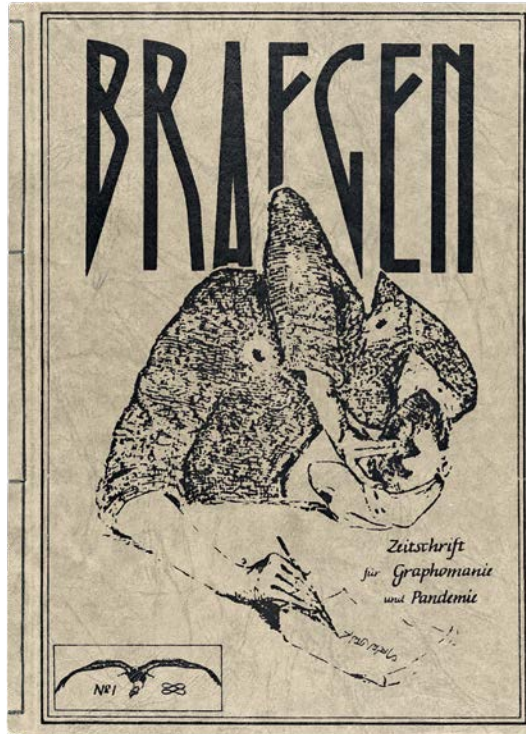


Abb. 13: Henryk Gericke: Titel von *Braegen* 1 (1988) H. 1. Grafik von Ronald Lippok.

© Henryk Gericke / Ronald Lippok. Fotografie: Deutsche Fotothek,

Datensatz Nr. 85034501, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.

© SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

te Gericke ein: Etwa findet sich gleich zu Beginn, überlagert durch eine Statistik über den Walfang, das Gedicht wieder, das im *Autodafé* als Gegenstand der Anklage diente und bereits im ersten *Caligo*-Heft unter dem Pseudonym »Charon« zu lesen war: »Weder noch glaube ich/ dass gestern/ die Welt entsteht/ ich würde doch noch/ ein Apfelbäumchen/ ausreissen«. ³⁶² Mit seinen inkongruent aneinandergereihten Satzpartikeln und den mythisch-biblischen Motiven lassen sich die Verse den eher absurden Texten Gericke zuordnen, ³⁶³ wenngleich in der Ablehnung des christlich-biblischen Dogmas doch eine Programmatik durchscheint. Eine weitere Kontinuität zeigt der Titel der Zeitschrift an: *Braegen. Zeitschrift für Graphomanie und Pandemie* greift zum einen ein »brägen«-

³⁶² Vgl. *Braegen* 1 (1988) H. 1, S. 5; *Caligo* (1985) H. 1, S. 14; »Autodafé«, AdA 95.

³⁶³ Zum Absurden in der Literatur des Surrealismus, vgl. Gabriele Helen Killert: »Die Kunst, das Unendliche hereinzubeten. Zur Poetik des literarischen Surrealismus«. In: *Sinn und Form* 71 (2019) H. 1, S. 106–115, insb. S. 110.

Gedicht aus dem dritten *Caligo*-Heft auf, zugleich die Metzger-Erzählung aus Heft Nr. 1 – von der »Graphomanie« war bereits in Bezug auf die Maxie-Wander-Werkstatt im *Autodafé* zu lesen. Gericke kombiniert also einzelne bekannte Motive miteinander und erschafft so eine Art verschachteltes und vernetztes Kunstwerk, aus dem seine Pseudonyme changierend hervorlugen.

Allerdings ist *Braegen* nicht mehr das Projekt von Henryk Gericke und Ronald Lippok allein, obschon es noch immer deren unverkennbare Handschrift trägt. Die Zeitschrift ist vielmehr um Gemeinschaftsbildung bemüht und versammelt daher nun auch, im Gegensatz zu *Caligo*, Texte von anderen Autor:innen: Im Anschluss an den automatischen Text »LeiLei« von Gericke und einige Grafiken Lippolds ist so ein Essay des rechts-esoterischen Prenzlauer-Berg-Autors Rolf Schilling abgedruckt,³⁶⁴ dazu ein Auszug aus Gert Neumanns sprachalchemistischen »Übungen jenseits der Möglichkeit«. Es finden sich aber auch Gedichte von Cornelia Schleime und Joachim Werneburg im *Braegen*. Die Beiträge stehen nicht unverbunden nebeneinander – sie nehmen auf ihre Weise Bezug auf Gerickes Forderung, eine neue Wirklichkeit darzustellen, sich dem Unterbewussten anzunähern. Besonders deutlich wird dies an Werneburgs Gedichten, die »in die Gründe der Psyche«³⁶⁵ einzutauchen suchen und diesen Akt, ganz dem Charon-Motiv entsprechend, als Hadesfahrt inszenieren. Auch die Meeres- und Flussmetaphorik greifen die Texte auf; die Seele wird als »Blume oder Fisch« beschrieben, mit der Rede von »Archetypen« und der Psyche als »Trias-Archiv« berührt das Gedicht zudem psychoanalytische Sujets – etwa die Mythentheorie C. G. Jungs.

Trotz dieser Affinitäten zwischen einzelnen Beiträgen sind die Handschriften ihrer Verfasser unverkennbar; dergestalt beschreibt Gericke die erste und einzige Ausgabe des *Braegen* auch als postmoderne Zeitkapsel:

Durch Rolf Schillings epische Ultimaten an die Moderne und Joachim Werneburgs sanften und frommen Rückschrittsglauben fiel der *Braegen* dann auch noch einmal in der Zeit zurück und war nun ästhetisch im 19. Jahrhundert gelandet. Dieser Eindruck stand in einem seltsamen Kontrast zu den sinnlichen Gedichten Conny Schleimes, die etwas von einem konfrontativen Raunen hatten, welches eher kritisch als entrückt wirkte. Die Texte aus meiner Werkstatt glichen zu diesem Zeitpunkt einem Pseudolatin, einer Konkreten Poesie, die ihre Wurzeln im Symbolismus hatte und nicht von DADA herrührte. [...] Gekrönt wurde das Texte-Medley durch einen Beitrag Gerd [sic!] Neumanns, dessen abstrakter Barock in seinem ornamentalen Aufklärungsgestus den Inhalt des *Braegen* gewissermaßen löschte.³⁶⁶

Als Herausgeber der Zeitschrift war sich Gericke des Zusammenwirkens der einzelnen Beiträge und ihrer (Dis-)Harmonie bewusst. Überhaupt wirkt *Braegen* einerseits offener und diverser als *Caligo*; doch schon im Layout und in den Text-Bild-Konstellationen

364 Vgl. das Kap. 4.4.4 dieser Untersuchung.

365 Joachim Werneburg: »Kupferberg«. In: *Braegen* (1988) H. 1, S. 33–36.

366 Gericke: »TOD FREI!«, S. 113.

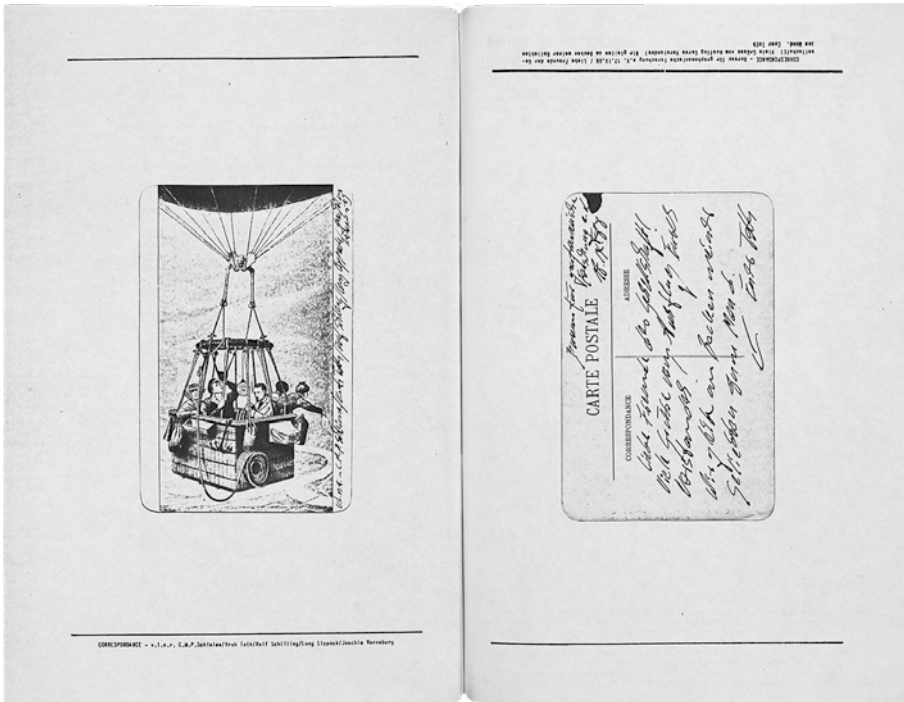


Abb. 14: Henryk Gericke: »Carte Postale.« In: *Braegen* 1 (1988) H. 1, S. 37f. © Henryk Gericke.
Unter Verwendung einer Illustration aus der Zeitschrift *Kosmos* (1923).
Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85034501, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

durchkomponierter, konsistenter. Das Heft zeugt vom Antrieb, andere Autor:innen in das eigene Schreibprojekt hineinzuholen. In der Mitte der Ausgabe begegnet so eine von Gericke angefertigte »Carte Postale« – das Motiv ist, wie viele weitere Abbildungen aus *Caligo* und *Braegen*, einer Ausgabe der legendären Zeitschrift *Kosmos* entlehnt.³⁶⁷ Zugleich betont die »Postkarte« den gemeinschaftlichen und kommunikativen Charakter der Zeitschrift.³⁶⁸ Sie trägt die frankophile, wiederum erotisch-anspielungsreiche Aufschrift: »Correspondance – Bureau für graphomanische Forschung e.V. 17.IX.1988 / Liebe Freunde der Gesellschaft! Viele Grüsse vom Ausflug Eures Vorstandes! Wir gleiten am Becken meiner Geliebten zum Mond. Euer Toth«. Die auf dem Motiv abgebildete Gruppe von Ballonfahrern wird in der Legende mit den Autor:innen des Bandes identifiziert.

367 Vgl. *Kosmos. Handweiser für Naturfreunde* (1923) H. 5, S. 139. Für diesen Hinweis danke ich Henryk Gericke.

368 Vrah Toth: »Ballonfahrt / Carte Postale«. In: *Braegen* (1988) H. 1, S. 37f.

Der zweite Teil des Heftes zielt noch stärker auf den Gemeinschaftscharakter ab: Er enthält eine Umfrage, die ganz im Breton'schen Gestus die Befragten dazu auffordert, sich zum Themengebiet des schwarzen Humors zu äußern.³⁶⁹ Im Ausschreibungstext wird explizit auf den Surrealismus-Historiker Maurice Nadeau verwiesen.³⁷⁰ Die Umfrage kursierte dabei tatsächlich in der Szene: So finden sich im *Braegen* die Antworten von insgesamt 34 Autor:innen, unter anderem von Bert Papenfuß, Detlef Opitz, Stefan Döring, Heidemarie Härtl und Karim Saab. Gericke reagiert wiederum auf einige der Antworttexte und -grafiken mit eigenen Phrasen und Kritzeleien. Wenngleich *Braegen* zum Ende der 1980er Jahre hin eine Zeitschrift mit nur einer einzigen Ausgabe bleiben sollte – ein Heft, das sich »in die welke landschaft der ddr-independenceblätter [...] pflanz[te]«, wie es André Rückhardt 1990 in der *ariadnefabrik* konstatierte³⁷¹ – ist sie doch ein erhellendes Dokument über Kommunikationswege, Standpunkte und Autor:innenkonstellationen: »ein kaleidoskop an meinungsskalen, zynismen und mehrdeutigen provokationen«. ³⁷² Umso bemerkenswerter erscheint dabei, dass diese Gemeinschaftsstiftung ausgerechnet im Begriffsrahmen des Surrealismus erfolgte.

Die Zeitschriftenprojekte Henryk Gericke sind nicht die einzigen Vorhaben der ausgehenden 1980er Jahre, die französischsprachige Avantgarde nach Ostberlin hineinzutragen und über Verfahren der Adaption und des Zitats Gemeinschaften zu erzeugen. Ein weiteres, besonders prägnantes Beispiel ist die von Maximilian Barck 1989 ins Leben gerufene Zeitschrift *Herzattacke*, die bis heute – auch nach dem frühen Tod Barcks 2013 – in limitierter Auflage erscheint. Da Barck in Friedrichshain lebte und wohnte, die Verbindungen in die hier vornehmlich untersuchte »Prenzlauer-Berg-Connection« in den Texten der 1980er Jahre weniger sichtbar sind, soll an dieser Stelle nur kurz auf das Projekt und die ersten Hefte der *Herzattacke* eingegangen werden.

Als Sohn der Germanistin Simone Barck und des Romanisten Karlheinz Barck³⁷³ – letzterer hatte, wie bereits erwähnt, die Anthologie *Surrealismus in Paris* im Leipziger *Reclam Verlag* vorgelegt – kam Barck bereits aus familiären Gründen mit der europäischen Literaturgeschichte in Kontakt. In Anlehnung an den Comte de Lautréamont, der zu einem entscheidenden Bezugspunkt etwa für Bretons Konzept des Surrealismus³⁷⁴

369 Vgl. André Breton (Hrsg.): *Anthologie des Schwarzen Humors*. München: Rogner & Bernhard 1979. In seinem Vorwort geht Breton selbst auf Umfragen zum Thema Humor ein, die seiner Ansicht nach »die kümmerlichsten Ergebnisse brachten«. Ebd., S. 13. Vgl. auch Rolf Lohse: »Bretons schwarzer Humor und die Académie de l'humour français«. In: Ders. u. Ludger Scherer (Hrsg.): *Avantgarde und Komik*. Leiden: Brill 2004, S. 281–295, hier S. 283.

370 Vgl. etwa Maurice Nadeau: *Geschichte des Surrealismus*. Übers. v. Karl Heinz Laier. 6. Aufl. Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2002.

371 André Rückhardt: »Kleines Retournat zum Erscheinen der Zeitschrift Braegen«. In: *ariadnefabrik* 5 (1990) H. 1, S. 43–49, hier S. 43.

372 Ebd., S. 49.

373 Vgl. Dahlke: »Alltägliche Arbeit am Kanon«, S. 29f.

374 Vgl. Andrea S. Thomas: *Lautréamont. Subject to Interpretation*. Amsterdam u. New York, NY: Rodopi 2015, S. 109–116.

und für den Dadaismus³⁷⁵ werden sollte, gründete er 1985 eine Künstlergruppe mit dem Namen »Maldoror«, die Texte der französischsprachigen Moderne vortrug, inszenierte und künstlerisch verarbeitete.³⁷⁶ 1989 entstand aus diesen Performances und Inszenierungen die *Herzattacke*, zunächst in einer Auflage von 95 Exemplaren.³⁷⁷ Trotz dieses – für die Zeitschriftenprojekte der inoffiziellen DDR-Literaturszene üblichen – begrenzten Radius sollte die *Herzattacke* dabei auch ein größeres Publikum ansprechen: »In no way was this to be an ›underground publication‹ (a phrase which Barck claimed in his first editorial to be a fiction of Western Germanists and of the Stalinist critic Kurt Hager), but a response to a cultural situation which he saw as still being in the thrall of the ›Aufklärung‹.«³⁷⁸ Damit liegt der Zeitschrift ein ähnliches Ansinnen zugrunde wie den surrealistischen Zeitschriftenprojekten Henryk Gerickes. Über den Blick auf in der DDR nicht kanonisierte Literaturen sollte die Limitierung und Einengung des Dogmas einer Literatur des Realismus, des Humanismus und des Rationalismus aufgezeigt werden. Der Seitenbemerkung Berendses, »The aim of this journal was to popularize Surrealism«,³⁷⁹ ist allerdings nur unter Vorbehalt zuzustimmen: Denn bei weitem nicht alle in den Beiträgen der *Herzattacke* zahlreich eröffneten Verweise in die Literaturgeschichte lassen sich unter dem Label »Surrealismus« fassen.

Im ersten Heft der Zeitschrift etwa ist der umfangreichste Text, ein Prosastück des unter dem Pseudonym »Maldoror« publizierenden Herausgebers Barck, zwar in Stil und Erzählweise als surrealistisch charakterisierbar. Ohne Satzzeichen wird ein schwer zugänglicher innerer Monolog, ein *stream of consciousness* präsentiert, der durch seine kühnen Metaphern und die bizarre Motivik an die Traum- und Gedächtnisprotokolle aus dem Umkreis Bretons erinnert; dafür allerdings zu durchkomponiert, zu sehr in sich geschlossen erscheint. Die eigentliche Referenz des Textes mit dem Titel »Juris Traum« ist,³⁸⁰ wie explizit benannt, ein Roman aus der russischen Literaturgeschichte, Michail Arzybaschews *Ssanin*. Der Text war bei seinem Erscheinen im zaristischen Russland ein regelrechter Skandalroman, der den Anarchismus ebenso zelebrierte wie die offene

375 Kevin Saliou: *La réception de Lautréamont*. Paris: Classiques Garnier 2021, S. 802–806.

376 Vgl. die Webseite der Zeitschrift *Herzattacke*, abgerufen am 2. September 2023 unter: <http://herzattacke.net/historie/>. Laut diesen Informationen waren Mitglied der Künstlergruppe Maldoror bzw. der »ersten Generation der ›Herzattacke‹«: Maximilian Barck, Michael Würzberger, Rainer Tschernay, Mikos Meininger, Klaus Bendler, Markus Metke, Ralf Niebergall, Peter Rother, Jürgen Wellbrock, Rolf A. Burkart, Jürgen Brôcan, Jens Steinberg, Frank Siebert, Kai-Uwe Barth und Gerald Titius.

377 Vgl. dazu der Katalog: Markus Metke: *Herzattacke. Die bibliophile Literatur- und Kunstzeitschrift*. Berlin: Herzattacke 2020.

378 Keith Smith: »Little magazines in the former GDR since 1989«. In: Osman Durrani (Hrsg.): *The New Germany. Literature and society after unification*. Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, S. 28–45, hier S. 30.

379 Berendse: *Echoes of Surrealism*, S. 189.

380 Maldoror [d.i. Maximilian Barck]: »Juris Traum. Nach Motiven aus Michail Artzibaschews Roman ›Ssanin‹«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 1, S. 17–25. Im Folgenden wird auf diesen Text mit der Sigle JT verwiesen.

Pornografie und die Selbstbestimmung der Frau.³⁸¹ Hatte Arzybaschew wegen seines Textes bereits 1907 die Zensurbehörden Russlands zu fürchten, wurde er auch in der frisch gegründeten Sowjetunion als Provokateur gehandelt; schließlich musste er 1923 das Land verlassen.³⁸² Wenn Barck *Ssanin* direkt zitiert, setzt er damit also einen Kontrapunkt insbesondere zur russisch-sowjetischen Literaturpolitik. In »Juris Traum« geht es um ein Ich, ein sich behauptendes Individuum im auf Gleichheit getrimmten, totalitären Militärstaat. Dieser frönt einem Weltbild, das im »Aufmarsch der Ma/Schinnenmenschen« mündet: »DER MENSCH EINE/MASCHINE EINE MASCHINE DER MENSCH« (JT 21). Das System ist geprägt durch die in Militär- und Maschinenbilder gefasste Arbeiterschaft, einen verräterischen »BETRIEBSFUNK« und einen Polizeistaat, der widerständige Individuen indoktriniert und foltert. Exemplifiziert wird dies an einem weißhaarigen Mann, dessen Brust von einer Horde »Maschinenmenschen« aufgerissen und mit Ziegelsteinen gefüllt wird. Die Szenen erinnern zum einen an das Märchen von Rotkäppchen und dem bösen Wolf; andererseits aber auch an die Säuberungen des totalitären Staats, die darauf abzielen, eine Mauer in den Köpfen, einen »Schutzwall« vor schädlichen Einflüssen im Individuum zu errichten: »Stopfen und stopfen/Putzwolle Als würde die Sein Beton Um einzumauern/Den Quader« (JT 26). Überhaupt stellt der Text Innerlichkeit als zentrales Thema heraus; die Anhänger des totalitären Systems werden als »HOLZKÖPFE« (JT 25) bezeichnet, in deren Innern sich allein formbares »SÄGEMEHL« befindet. Das Ich fühlt sich von diesem System allmählich abfallen: Im »schrille[n] Sägen« vollzieht es eine »Expedition/In das Innere eines Blauwals«, in ihm wächst »Die Angst vorm Reiß«. Das Subjekt beginnt, Forderungen an ein selbstbestimmtes Leben zu stellen:

MEINE LUFT IST DÜNN WIE DER BALKEN ZWISCHEN GEBURT UND NICHTS ICH WILL JETZT ENDLICH AUCH EINMAL ETWAS VON MEINEM VERSTEHT IHR VON MEINEM LEBEN HABEN DAS BIN ICH SCHULDIG DEN VIELEN DIE DIESER FINGER AM ABZUG IN DIE WEISSE LEERE STIESS (JT 19)

»Juris Traum« ist damit ein Text über das Sich-Finden und Solidarisieren mit dem Widerstand, der vom System als »KLASSENFEIND REAKTIONÄR EPIKUREER BOURGEOISER SCHMAROTZER« ausgerufen wird. Dass sich derlei Äußerungen direkt auf die Situation in der DDR beziehen, zeigen Versatzstücke der sozialistischen Propaganda, wie etwa das von der SED zum Leitspruch erhobene Bibelzitat »WER NICHT FÜR UNS IST IST GEGEN UNS«,³⁸³ das Barck in seinen Text implementiert. Das Individuum pro-

381 Vgl. André Villard: »Vorwort«. In: Michail P. Arzybašev: *Ssanin*. Roman. Übers. v. André Villard. München [u. a.]: G. Müller 1909, S. Xf.

382 Evelyn Bristol, in: Charles A. Moser (Hrsg.): *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 1989, S. 401.

383 Vgl. Michael Lühmann: »»Wer nicht für uns ist, ist gegen uns. Es gibt keinen Dritten Weg.« Wie die SED im Jahr 1965 beschloss, die Realität abzuschaffen und darüber ihren Nachwuchs verlor«. In:

testiert, indem es radikale Freiheit einfordert: Sie besteht etwa darin, einen Orgasmus zu erleben ohne »ZU ZEUGEN«; das Lebens aufs Spiel zu setzen – »Ich warte Auf/Das Ende Den Tod« (JT 21) – einen inneren Zwiespalt anzuerkennen und zu akzeptieren, sowie zugleich darin, einen neuen Blick zu riskieren: »Mei/Ne Augen Neugeboren« (JT 21f).

Barck verweist damit auf einen weiteren Referenzpunkt, der für die frühen Hefte der *Herzattacke* allgemein von eminenter Bedeutung werden sollte: die Theorien des französischen Avantgardisten Georges Bataille. Für Bataille ist die menschliche Existenz geprägt von einem Zusammenspiel aus Kontinuität und Diskontinuität; etwas, was auch das Ich in Barcks Text – durchaus widerstreitend – empfindet.³⁸⁴ In der ekstatischen Erfahrung der Erotik und des Todes ließe sich, so Bataille, das Diskontinuierliche überwinden, scheine die »Aufhebung und Überschreitung jeglicher Grenzen« durch.³⁸⁵ Das Revolutionäre dieser Übertretung sieht Bataille vor allem in einer Ökonomie der Verschwendung, der überschüssigen Energie und des Luxus.³⁸⁶ All diese Elemente lassen sich im Motiv-Kaleidoskop aus »Juris Traum« wiederfinden – im Drang nach Freiheit fernab des bloß Nützlichen, in der Sehnsucht nach Erotik und der Ekstase des Subjekts.

Im zweiten Heft der *Herzattacke* wird der Bezug auf Bataille explizit. Einen thematischen Schwerpunkt bildet der – auch von Surrealisten wie Breton vielbeachtete³⁸⁷ – Fall des Émile Henry; ein Anarchist, der 1894 im Alter von 21 Jahren wegen mehrerer tödlicher Anschläge in Paris zum Tode verurteilt wurde.³⁸⁸ Ein Schreiber namens V.-M. Sehnefelder, ein Pseudonym Barcks, widmet Henry ein Gedicht in der *Herzattacke*, das er an einen »Freund« adressiert. Die Fragen »Wie starb er? Was dachte und fühlte er?« führen ihn dabei direkt auf Batailles Buch *Der heilige Eros*, dort »heißt es: / »Die Menschen, als diskontinuierliche Wesen, / bemühen sich, in der Diskontinuität zu verharren. / Aber der Tod, oder wenigstens die Betrachtung des / Todes, führt sie zur Erfahrung der Kontinuität.«³⁸⁹ Barck verknüpft diese Beobachtung mit Batailles These, der Tod sei die Pointe des Erotischen; zudem erinnert er an Walter Benjamins Reflexionen zu Antoine Wiertz, die ebenfalls eine Passage über das Guillotiniere enthalten. Er fragt weiter: »Lebte, dachte und fühlte er [Henry] nach dem Schnitt des Fallbeils noch?« und betreibt weitere Gedankenspiele. Damit bereitet Barck einen weiteren Text vor, den er dem Gedicht in der *Herzattacke* beigesellt, und der ebenfalls als Bewusstseinsstrom gestalteter Prosatext daherkommt. Émile Henry führt darin einen Dialog mit der

Deutschland-Archiv, Bundeszentrale für Politische Bildung (7. Dezember 2015). Abgerufen am 7. September 2023 unter: <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/216974/wer-nicht-fuer-uns-ist-gegen-uns-es-gibt-keinen-dritten-weg/>.

384 Vgl. Georges Bataille: *Der heilige Eros. Mit einem Entwurf zu einem Schlußkapitel*. Übers. v. Max Hölzner. Frankfurt/Main u. Berlin: Ullstein 1986, S. 12f.

385 Peter Wiechens: *Bataille zur Einführung*. Hamburg: Junius 1995, S. 17.

386 Vgl. Bataille: *Der heilige Eros*, S. 83: »Das Leben ist seinem Wesen nach ein Exzeß, es ist die Verschwendung von Leben«; und noch stärker in Bezug auf die Erotik bezogen, vgl. S. 181.

387 Vgl. Marguerite Bonnet: *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: CORTI 1975, S. 64f.

388 Vgl. Walter Badier: »Émile Henry, le »Saint-Just de l'Anarchie««. In: *Parlement[s], Revue d'histoire et politique* (2010) H. 2, S. 159–171.

389 Walter Holweide: »Und ich mein Freund«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 2, S. 7.

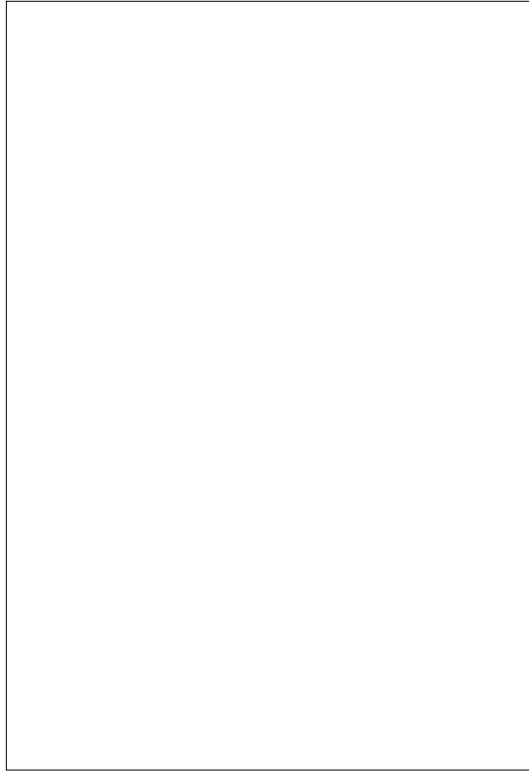


Abb. 15: V.-M. Sehnfelder: »Und ich mein Freund.« In: *Herzattacke 1* (1989) H. 2, S. 7.
Text von Maximilian Barck, Grafik von Mikos Meininger. © Laura Barck / Emily Barck /
Kunstverein Herzattacke e. V. / VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek,
Datensatz Nr. 85020224, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
© SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Guillotine, der Moment des Todes wird hier also erneut in surrealistische Bilder³⁹⁰ gefasst. Barcks Émile lässt im Augenblick des Todes noch einmal sein Leben rekapitulieren; spürt – wie schon das Ich in »Juris Traum« – einen inneren Zwiespalt: »ZWEI SICH WIDERSTREBENDE EMPFINDUNGEN«. Er legt seiner Mutter gegenüber Rechenschaft ab und lässt doch dabei immer wieder seine radikale, anarchistische Gesinnung durchblicken:

390 Maldoror [d.i. Maximilian Barck]: »Emile Henrys Sterben«. In: *Herzattacke 1* (1989) H. 2, S. 8–23, hier etwa S. 14: »Entäugigt sind die Ohren Antennen«.

Ich will KEINE REGIERUNG DER MENSCHEN DURCH DEN MENSCHEN MEHR VERMITTELST ANHÄUFUNG VON GEWALTEN [...] ICH WILL DAS INDIVIDUUM BEFREIEN DENN OHNE DIE FREIHEIT DES INDIVIDUUMS GIBT ES AUCH KEINE FREIE GESELLSCHAFT³⁹¹

An dieser Stelle zeigt sich wieder der Bezug zur Lebenswirklichkeit in der DDR, das Rebellieren durch eine Abkehr vom Gemeinschaftsideal, von der universellen Gleichheit des Sozialismus. Barcks Émile sieht ein starres, unverändert bleibendes System, das selbst seine radikalen Taten nicht verändern können.³⁹² Es geht hier also nicht lediglich um eine Vermittlung des Surrealismus – oder auch nur allgemein der französischen Kultur –, sondern gezielt darum, Bezugspunkte zur politischen Situation im (bröckelnden) Sozialismus des historischen Jahres 1989 zu finden. Dies geschieht mit einer umfangreichen theoretischen Informiertheit, wie auch die weiteren Beiträge des Heftes zeigen, die beispielsweise *Die psychologische Struktur des Faschismus* von Bataille explizit zitieren.³⁹³

Das dritte Heft der *Herzattacke* hat einen stark reflexiven Charakter – es enthält die Materialien eines »Surrealismusprojekt[s]«, ³⁹⁴ das Barck und seine Künstlergruppe unter dem Titel »Lautréamont und wir« im Prenzlauer Berg als inszenierte Lesung mit Projektionen und musikalischer Begleitung aufgeführt hatten. Ein xerokopiertes Portrait von Lautréamont zierte dergestalt die erste Inhaltsseite des Hefts und wird begleitet durch einen Prosatext Bernhard Schlichters, der die Nähe zu Lautréamont in Szene setzt, als Séance mit dem Autor als geisterhaftem Verwandten: »Ein Schatten im linken Winkel des Windlichtes, dann sitzt er mir gegenüber MEIN BRUDER, gute 135 Jahre alt und doch so jung UNSTERBLICH.«³⁹⁵ Gerahmt wird die Begegnung durch »EINE SURREALISITISCHE BLITZLICHTAUFNAHME«, die die beiden »Brüder« sich einander nähern lässt. Während Lautréamont wie ein »Insasse des Wachsfigurenkabinetts der Madame Tussaud« starr und unbeweglich am Tisch sitzt, kommentieren zwei lachende Möwen, die als Figurationen der sozialistischen Kunstdogmatik fungieren, das Geschehen: Die eine fordert eine kollektiv verwertbare Kunst; die andere firmiert als Advokatin der künstlerischen Praxisnähe. Durch die Forderungen der Möwen herausgefordert, erwacht Lautréamont als »mein BRUDER, blickt freudig erregt auf, fährt sich durch die wirren

391 Ebd., S. 16.

392 Ebd., S. 19.

393 *Herzattacke* 1 (1989) H. 2, S. 29. Dabei wird bloße »Theorie« im Heft durchaus negativ beäugt, etwa im Beitrag »Stimmbeugung« von Karl Deutz, der möglicherweise die Theorieversessenheit im Sozialismus (in Bezug auf Marx, Engels, Lenin etc.) kritisiert, vgl. ebd., S. 42: »Doch wird jede Theorie auch dazu gebraucht, das Bewußtsein zu vernebeln und den Blick für den eigenen Dunst zu schärfen. (Wer könnte das besser beurteilen als eine unabhängige Leiche?) Die Theorie ist häufig bloß der gefilterte Abschaum der Wirklichkeit. Sie zetert und plärrt um die Bestätigung ihrer Existenz wie ein Abgeordneter vor der Wahl. Als er sich in der wirklichen Theorie verlor, ergab er sich der Unehrllichkeit seiner Empfindungen und fühlte sich wohl dabei, wie jeder Weltenflüchtling den Schmerz braucht, um sich auf ihn konzentrieren zu können.«

394 Metke: *Herzattacke*, S. 4.

395 Bernhard Schlichter: »Bruder Lautréamont«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 3 [Sondernr.], S. 3f.

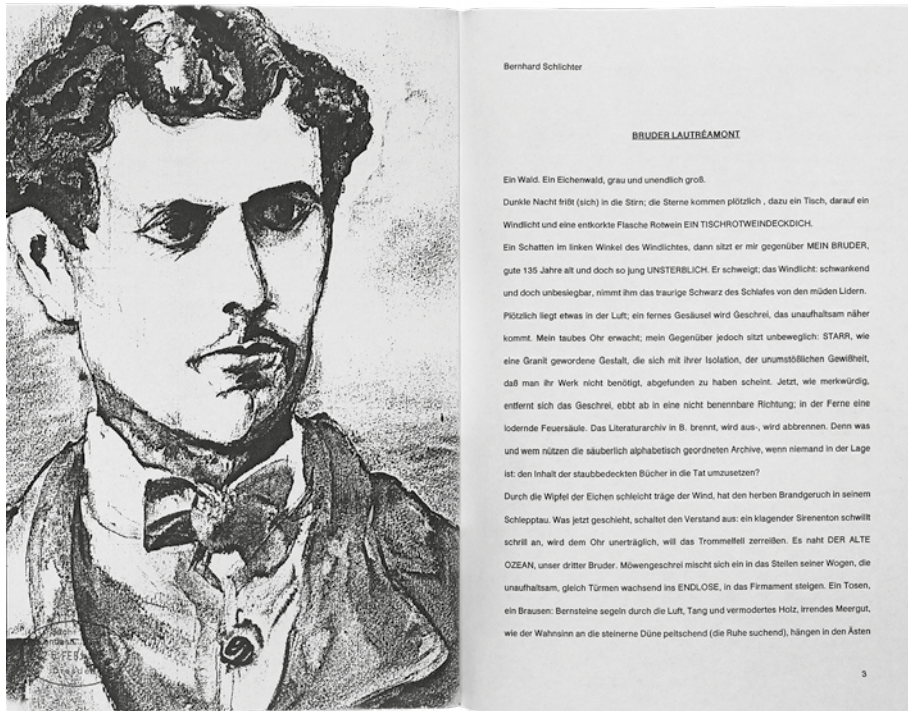


Abb. 16: Doppelseite aus der Herzattacke 1 (1989) H. 3 [Sondernr.], S. 2f, mit einer Xerokopie des »Bildnis des Comte de Lautréamont«. © Laura Barck / Emily Barck / Kunstverein Herzattacke e. V. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85020269, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Haare und streichelt die beiden Möwen. Dann sagt er, ohne das Streicheln zu unterbrechen, zu mir: NUR MUT BRÜDERCHEN! DAS PACKEN WIR SCHON.« Der Blick auf Lautréamont lässt die von der Gesellschaft an den Künstler gestellten Erwartungen erträglicher werden. Damit bietet die Miniatur-Erzählung den Auftakt einer Reihe von Texten, die sich mit der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts auseinandersetzen: Etwa Wolfgang Haberkorns Reflexionen zu einem Valéry-Zitat oder Werner Grunewalds Nachdichtung von Rimbauds »Voyelles«.

Eine Rimbaud-Referenz verarbeitet, über einen Seitenschwenk auf Volker Braun, auch Maximilian Barck als »Maldoror« in seinem Lautréamont-Essay. Er leitet seinen Text ein durch einen Spottspruch Bretons von 1925: Dieser hatte auf die Pläne der Zeitschrift *Le Disque vert*, ein Heft zu Lautréamont herauszugeben, entgegnet: »Was denken Sie sich dabei, das den Literaten, den Schweinen vorzuwerfen, was solange vor jeder Besudelung bewahrt werden konnte.«³⁹⁶ Eine ebensolche Besudelung Lautréamonts riskiert nun Barck mit seinem Projekt, das durch diese Rahmung einen ironischen Impetus erhält, sich gar polemisch gegen den Surrealisten und Bataille-Rivalen Breton stellt. Der

Essay selbst ist nicht nur ein Text über Lautréamont,³⁹⁷ der Leben und Werk in einzelnen »Szenen« assoziativ und andeutungsweise zusammenbringt, sie überblendet mit Versatzstücken aus der Literatur- und Zeitgeschichte. Er ist vor allem ein Aufsatz über die Entdeckung Lautréamonts durch die »traumschwere Trancepupille der Surrealisten«, durch den »grüblerische[n] Blick Walter Benjamins« (L 11). Kontrastiert wird Lautréamont auch mit der »heutige[n] Literatur[,] ein[em] riesige[n] Misthaufen« (L 28). Dadurch erhält der Aufsatz einen aktualisierenden Charakter, der vor allem auch zu seinem Ende hin explizit eingelöst wird:

Alles tanzt so FREMD, SO EITEL, die Welt aus den Fugen, ein Riß durch die Seele: ZEITLOSER MOMENT EWIG/VON JAHRHUNDERT ZU JAHRHUNDERT WERDEN DIE MENSCHEN SICH FREMDER – und doch: NUR WO WIR SO BESUDELT SIND, SIND WIR UNBEZWINGLICH... So denn LAUTRÉAMONT (DER ANDERE ISIDORE LUCIEN DUCASSE: Zurücknahme der Blasphemie, der GESÄNGE DES BÖSEN; oder ist POÉSIES eine Satire?), laß Pernod uns trinken! So denn LAUTRÉAMONT schlag ein, denn BRUDERLICHKEIT IST KEIN MYTHOS IN DIESEM AUGENBLICK (L 44)

Auch am Ende des Essays von Barck steht also ein Moment der Verbrüderung, der Solidarisierung – kurz: der Gemeinschaftsbildung mit Lautréamont, die bereits Bernhard Schlichter in Szene gesetzt hatte. Doch in seinem assoziativen, anspielungsreichen Ton angesichts der offensichtlichen Durchkomponiertheit des Textes lässt er sich auch als Persiflage auf Volker Brauns *Rimbaud*-Essay einordnen. Barck eignet sich die Adaptionstrategien an, die Braun zur Übertragung von Rimbauds Konzepten des Sehtums und der auf Alterität abzielenden Poesie auf seine Poetik, seine Schreibsituation in der DDR genutzt hatte. Wie Braun markiert auch Barck Zitate von Lautréamont, Rimbaud, Brecht, Hugo und anderen³⁹⁸ als Textbrocken, hier in Versalien, lässt die Stimmen verwischen, verbindet sie durch eigene Reflexionen und Ergänzungen. Auch das Rimbaud'sche »ICH IST EIN ANDERER« (L 34), das Braun zum Ausgangspunkt seines Aufsatzes genommen hatte, wird von Barck in den Essay implementiert.

Damit ist das Lautréamont-Thema des dritten Heftes der *Herzattacke* noch nicht an sein Ende gekommen. Nach einem Artikel von Karlheinz Barck zu Lautréamont aus einem DDR-Lexikon mit dem Hinweis: »Die Lebensspuren sind verdunkelt«,³⁹⁹ findet sich ein Gedicht-Kommentar zu Max Barcks Essay von Arthur Ehrenfeld: »Spiegelriß – Anmerkungen zu »Lautréamont – Vierter April 1986««. Der Kommentar macht sich

396 Ebd., S. 10. Das Original findet sich in: André Breton: »Réponse à l'enquête du »Disque vert«. Le cas Lautréamont«. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Bd. 1. Hrsg. v. Bernhild Boie. Paris: Gallimard 1989, S. 916. Dazu: Denis Hollier: »Surrealist Precipitates«. In: Rosalind E. Krauss (Hrsg.): *OC-TOBER: The Second Decade, 1986–1996*. Cambridge, MA: The MIT Press 1998, S. 2–24, hier S. 3f.

397 Maldoror [d.i. Maximilian Barck]: »Lautréamont – vierter April 1986«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 3 [Sondernr.], S. 11–47. Im Folgenden wird auf diesen Text mit der Sigle L verwiesen.

398 Sie sind zum Ende des Textes hin aufgelistet, vgl. L 47.

399 Vgl. ebd., S. 48.

Barcks Text ebenso wie die Figur des französischen Autors zueigen.⁴⁰⁰ Begleitet werden die Verse durch Fotografien von Plastiken des Künstlers Gerald Titius, die morbide Konstruktionen etwa aus Draht, Gittern und Totenschädeln darstellen. Als weitere Anreicherung werden Zitate, etwa von Georges Bataille und Michel Foucault, an die Fotografien montiert, die damit die nächste Interpretationsebene eröffnen.⁴⁰¹

Insgesamt handelt es sich bei der dritten Nummer der *Herzattacke* um eine vielschichtige und Netzwerke stiftende Zusammenstellung sich gegenseitig kommentierender Text- und Bildelemente, von einer Intensität, wie sie nur in wenigen inoffiziellen Zeitschriften der DDR-Künstlerszene zu finden ist. Sie ist zugleich ein gutes Beispiel dafür, wie literarische und philosophische Strömungen in das eigene Schreiben integriert und damit einer neuen Text- und Autor:innengemeinschaft zugeführt werden. Ein Nachruf von Gerd Sonntag zu »Max« Barck und seiner Zeitschrift kommt zu einem ähnlichen Schluss:

Was eine morbide Kunstkritik als klassische Moderne eingestuft und abgestempelt hat, das war die Kunst, mit der Max Barck den besten Umgang pflegte. Doch George Grosz, Henri Matisse, André Breton oder Paul Klee konnte er ja nicht mehr biten, seine HERZATTACKE-Bücher mit Zeichnungen zu versehen. Also schaute er sich um, da wo er lebte und sah einiges, was er an Bildern gegenüber den Worten seiner Lieblingsliteraten aufzustellen wagte.⁴⁰²

Dass die Verbindung von französischem Modernismus, Avantgarden und der Ostberliner Literaturszene Barcks ganz persönliches Anliegen war, zeigt auch das – ebenfalls als Sonderausgabe publizierte – Heft 4 der *Herzattacke* von 1990. In ihm finden sich nicht nur etliche Prosa- und Lyriktexte, die erneut mit Anspielungen auf die französische Literaturgeschichte gespickt sind: Zwischen diese Seiten montiert Barck rote Blätter, die – neben abstrakten Grafiken – Exzerpte aus diversen Texten Batailles zeigen und von einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Avantgarde-Philosophen zeugen. In seinem Vorwort zur Ausgabe gibt sich Barck, der zuvor lediglich als Maldoror publizierte, nun mit seinem bürgerlichen Namen zu erkennen und geht auf die Bataille-Verweise als roten Faden der Zeitschrift ein:

HERZATTACKE: Der intuitive Versuch, zwei rote (unsichtbare?) Fäden zu spin-
nen, welche sich mitunter, sehr selten, und dann nur kurz, berühren, fast verein-
igen, um sofort wieder einander abzustoßen – konkret also: POESIE/TEXTE und
BILDER/MOMENTAUFNAHMEN, wobei beide Fäden nichts von ihrer SUB-
JEKTIVEN SOUVERÄNITÄT verlieren. In dieser, unserer Zeit DER HERR-
SCHAFT DES PRODUKTIONSWAHNES DER DIKTATUR DER ENT-

400 Arthur Ehrenfeld: »Spiegelriß; Anmerkungen zu »Lautréamont – vierter April 1986««. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 3 [Sondernr.], S. 49–60.

401 Vgl. etwa Gerald Titius: »Objekt 6«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 3 [Sondernr.], S. 61.

402 Gerd Sonntag: »Max Barck und die Edition *Herzattacke*«. In: *Palmbaum* (2013) H. 1. Abgerufen am 2. September 2023 unter: <http://www.adaponte.de/htm/texte.Mad.i.Germ.htm>.

FREMDUNG DES MENSCHEN geht es für die AUTONOME KUNST – »es gibt zwei Arten von Kunst: die offiziell anerkannte und die wirkliche« – letztlich um nichts anderes, als genau diese ARCHAISCHE SUBJEKTIVE SOUVERÄNITÄT zu bewahren...

Im übrigen ist es erklärtes Ziel des Herausgebers von HERZATTACKE, den poetischen und philosophischen Werken von GEORGES BATAILLE, LAUTRÉAMONT und FRIEDRICH NIETZSCHE die Würdigung und Bedeutung zu verleihen, die sie verdienen.

Maximilian Barck
(Maldoror)⁴⁰³

In diesen wenigen Zeilen bündelt Barck seine Vorstellung von Intertextualität und Rezeption, die in der *Herzattacke* verschiedentlich zum Ausdruck kommt: Es geht darum, Texte, Kunstwerke und politisch-philosophische Gedanken in ihrer Verflechtung zu betrachten, ohne sie ihrer Selbständigkeit, ihres eigenen Charakters zu berauben. Damit steht er im Kontrast zur eher explorativ-vereinnahmenden Imitation des Surrealismus, die sich in den Zeitschriftenprojekten Henryk Gerickes findet. *Caligo/Braegen* und *Herzattacke* verkörpern vielmehr zwei sehr verschiedene Weisen, sich der Literatur der historischen Avantgarden aus dem Blickwinkel der späten 1980er Jahre anzunähern, wenngleich sie in ihren grundlegenden Forderungen nach einem diverseren Literaturkanon und einer freieren, über den rationalistisch-moralistischen Impetus hinausgehenden Poetologie ein gemeinsames Anliegen haben.

403 Maximilian Barck: »Editorial zur Herzattacke«. In: *Herzattacke* 2 (1990) H. 5 [Sondernr.], S. 1.

4 Der Prenzlauer Berg und die französische Postmoderne

4.1 Debatten in Feuilleton und Forschung

Kaum eine Facette der inoffiziellen Literaturszene in der DDR ist so umfangreich und detailliert besprochen worden wie die Infiltrierung des Prenzlauer Bergs durch die Stasi-IM Sascha Anderson und Rainer Schedlinski. Wenngleich die Verbindungen der Szene zur Staatssicherheit explizit nicht den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung bilden,¹ so sind sie doch ein relevanter Hintergrund für die aufgeworfenen Fragestellungen und gesetzten Schwerpunkte: Zum einen lässt sich gerade an den Texten der beiden Stasi-IM Anderson und Schedlinski nachvollziehen, welche Rolle literarische Referenzpunkte und die Indienstnahmen von in der DDR nicht-kanonisierten Theorien bei der Gruppenbildung des Prenzlauer Bergs spielten; wie Ein- und Ausschlussmechanismen über einen gemeinsamen Lesehorizont erfolgten. Diesem Phänomen widmet sich vor allem der zweite Teil des Kapitels. Zum anderen ist die Debatte, die im Zuge der Stasi-Enthüllungen insbesondere um Anderson in den frühen 1990er Jahren begann und sich schnell vom Feuilleton auf die Wissenschaft ausdehnte, bezeichnend für das dichte Geflecht von Fremd- und Selbstzuschreibungen, das die Autor:innen des Prenzlauer Bergs an spezifische Rezeptionslinien koppelte und das das öffentliche Bild von den zu spät gekommenen »Neutönern«² zementierte. Bevor die Texte der Szene selbst befragt werden, soll es also um jene Zuschreibungen von außen gehen.

Als Wolf Biermann im Oktober 1991 Sascha Anderson öffentlichkeitswirksam einer Tätigkeit für die Staatssicherheit bezichtigte,³ löste diese Anklage eine heftige Debatte vor allem in der westdeutschen Medienlandschaft aus: »Er lügt«, schreibt etwa Iris Radisch über Anderson Anfang 1992 in der *ZEIT*:

Er belügt seine Freunde, er belügt seine Lebensgefährten, er hat mich belogen [...]:
Sascha Anderson ist nicht das verwirrte Kind und nicht der betrogene Dichter,

1 Vgl. die Bände: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*; Lewis: *Die Kunst des Verrats*; Deutscher Bundestag (Hrsg.): *Materialien der Enquete-Kommission*.

2 Braun: »Rimbaud«, S. 990. Vgl. das Kapitel 3.1 in dieser Untersuchung.

3 Vgl. Wolf Biermann: »Der gräßliche Fatalismus der Geschichte«. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1991. Abgerufen über die Website der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung am 1. Juli 2023 unter: <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechnerpreis/wolf-biermann/dankrede>; vgl. den Beitrag der ZDF-Sendereihe *Kennzeichen D* vom 23. Oktober 1991, Redaktion Holger Kulick: »Biermann contra Anderson«. Abgerufen über die Website der Bundeszentrale für politische Bildung am 1. Juli 2023 unter: <https://www.bpb.de/mediathek/video/227906/biermann-contra-anderson/>.

den man mit Keksen malträtierte oder mit klappernden Schlüsseln und gezielten Schlägen dazu trieb, Hunderte von Spitzelberichten in die Mikrophone seiner Führungsoffiziere zu sprechen.⁴

Weniger entrüstet, aber ebenso scharf urteilend äußerte sich zuvor Frank Schirrmacher in der *FAZ*: »Die Vorstellung, daß der in mancher Hinsicht sich als Biermann-Erbe verstehende Sascha Anderson für die geheime Staatssicherheit gearbeitet hat, zerstört den letzten Glauben an eine genuine, intakte DDR-Kunst. Auch die subversive Literatur war eine Literatur der Staatssicherheit – so wie die einhundert Kilometer Akten in Berlin.«⁵ Hier scheint ein Argumentationsmuster durch, das die Debatte im Feuilleton um den Anderson-Skandal nachhaltig mitbestimmen sollte: die Rückprojektion der Persona Andersons auf die komplette Szene, gar die gesamte Generation an jungen, inoffiziell publizierenden Autor:innen in der DDR. Es handelt sich um eine Problematik, die sich durch die Konzentration auf Sascha Anderson als zentrale Figur der Szene auch in der literaturwissenschaftlichen Forschung der 1990er Jahre noch weiter manifestieren sollte. In der *Süddeutschen Zeitung* widerspricht Uwe Wittstock diesem *Pars pro toto*-Denken: »Was heuer unter dem Etikett »Prenzlauer Berg« zusammengefaßt wird, war keine zentral kommandierte Mannschaft. Es war ein höchst amorpher, lockerer Zusammenschluß von jüngeren Autoren, Malern, Musikern und anderen Lebenskünstlern.«⁶

Die Debatte um den Stasi-Spitzel Anderson berührte demnach schnell auch Fragen der Gruppen- und Gemeinschaftsbildung in der inoffiziellen Szene, die im selben Atemzug für die aufstrebenden Autor:innen essenzielle Aspekte wie die Legitimität des eigenen Schreibens im »blühende[n] Schrebergarten der Stasi«⁷ verhandelten. Auch Autor:innen der älteren DDR-Generation äußerten sich, entweder um, wie etwa Volker Braun, an Differenziertheit interessiert, das Schreiben der jüngeren Schriftsteller:innen von der Anderson-Affäre abzukoppeln,⁸ oder um genau diese Verbindung zu bekräftigen und somit einen Generationenunterschied zu unterstreichen. Günter Kunert schreibt so etwa über »Anderson wie andere seines Intellekts«:

Die jungen Menschen waren keine Avantgarde in der DDR, sie waren Flüchtlinge in die Ästhetik, in die Form und in das Spiel: Eine Nachhut dessen, was in Europa

4 Iris Radisch: »Die Krankheit Lüge«. In: *Die Zeit* (24. Januar 1992), Nr. 5. Abgedruckt bei Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 357–367, hier S. 357.

5 Frank Schirrmacher: »Ein grausames Spiel. Der Fall Sascha Anderson und die Stasi-Akten«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25. Oktober 1991). Abgedruckt bei Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 304–308, hier S. 305.

6 Uwe Wittstock: »Wenn Dichter Wechsel fälschen. Versuch, einen verwirrenden Literatur-Skandal zu ordnen«. In: *Süddeutsche Zeitung* (11. Dezember 1991). Abgedruckt in: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 335–341, hier S. 338.

7 Wolf Biermann: »Laß, o Welt, o laß mich sein!«

8 Volker Braun: »Monströse Banalität«. In: *Die Zeit* (22. November 1991), Nr. 48. Abgedruckt in: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 321–324.

sechzig, siebzig Jahre zuvor revolutionär gewesen ist. Darum die Duldung durch das System, aber darum auch das amtliche Mißtrauen, darum die Überwachung.⁹

Dass Kunert hier die Gemeinschaft mit Anderson identifiziert, hat taktische Gründe: Es geht ihm gerade auch darum, die eigene Autor:innengeneration in die Pflicht zu nehmen, »die im Dritten Reich mehr oder weniger begeistert mitmarschiert [ist], um anschließend auf andere Art ihren Irrtum zu wiederholen«.¹⁰ Im Zentrum seiner Kritik steht die Generation »Aufbau«, die geholfen habe, ein Überwachungssystem wie die Staatssicherheit überhaupt erst zu etablieren. Damit geraten die jungen Autor:innen als »kleine Fische« auf einen Nebenschauplatz; werden wenig differenziert ein und demselben Becken zugeordnet – dem der durch die Stasi beeinflussten, für das autoritäre Regime aber unproblematischen Ästhetik-Liebhaber:innen. Dergestalt erfolgt eine Kopplung der Stasi-Affäre an das literarische Schaffen der gesamten nachwachsenden Autor:innengeneration, indem ihr ein gemeinsames, politisch installiertes poetisches Programm unterstellt wird, das sich weder an den Texten selbst, noch allein an den historisch-politischen Umständen belegen lässt.

Das Motiv der Flucht in die Ästhetik taucht im Zusammenhang mit der Stasi-Identität Sascha Andersons nicht nur in Bezug auf die Avantgarden auf: Auch der französische Poststrukturalismus wird immer wieder herangezogen – allerdings geht diese Konstellation auf Andersons (und später auch Schedlinskis) eigene Entgegnungen zu den Stasi-Anschuldigungen zurück, in denen er wiederholt poststrukturalistische Theoreme bemüht.

Im *FAZ*-Artikel »Ein hoffentlich schöner und lang anhaltender Amoklauf« schreibt Anderson in Anlehnung an Foucault von einer Bekenntnispflicht: »Ich bin tatsächlich und außerdem öffentlich einem Bekenntnis fordernden Vorwurf ausgesetzt« und bezeichnet dies als Fortsatz einer »von den Strukturen der Wirklichkeit virologisch vergifteten Sprache, die, ihre Spiegelungen wiederkäuend, Ausdruck eines nordischen luxuriösen Existenzspiels ist«. Der Ton der Anderson'schen Essayistik aus den 1980er Jahren, er wird im Laufe dieses Kapitels noch zur Sprache kommen, findet hier eine konsequente Weiterführung. Dies überrascht umso mehr, da sich Anderson als postmodernes Subjekt ausstellt, seine »Selbsterkenntnisse und Brüche, die immer zurückwirkten auf meine Existenz«, betont.¹¹ In einem – dem Artikel *Die Krankheit Lüge* vorausgehenden – Interview Iris Radischs mit Anderson antwortete er auf die Diagnose, dass sich die »Begriffe Schuld und Unschuld« in seinen Ausflüchten immer weiter auflösten: »Ich bin kein französischer Philosoph. Aber ich lass' mich nicht auf dogmatische Weltbilder ein, auch nicht, wenn sie sich Dialektik nennen.«¹²

9 Günter Kunert: »Zur Staatssicherheit. Poesie und Verbrechen«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (6. November 1991). Abgedruckt in: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 308–312, hier S. 310.

10 Ebd., S. 312.

11 Sascha Anderson: »Ein hoffentlich schöner und lang anhaltender Amoklauf«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (30. Oktober 1991).

12 Iris Radisch: »Das ist nicht so einfach.« Ein ZEIT-Gespräch mit Sascha Anderson«. In: *Die Zeit* (1. November 1991), Nr. 45.

In dieser Weise sorgte der Autor selbst für die Assoziation seiner Spitzeltätigkeit mit der von ihm verfochtenen, theoretisch-poetologischen Position. Dabei ist nicht unerheblich, dass sich Anderson in *FAZ* und *ZEIT* an ein akademisches, durch Foucault und andere geschultes Lesepublikum wendet – eine Geste, die sich an verschiedene Kontaktversuche der Szene mit der westlichen Leserschaft auf Grundlage eines gemeinsamen theoretischen Horizonts knüpft. Zu nennen wäre als prominentes Beispiel etwa der nur kurz vor den Stasi-Enthüllungen erschienene Band *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*, dessen Beiträge vielfältig auf Baudrillard, Foucault oder Lyotard rekurrieren¹³ – oder die noch zu DDR-Zeiten bei S. Fischer erschienene Anthologie *Sprache und Antwort*, in der Anderson mit dem Deleuze'schen Begriff der Schizophrenie in Bezug auf sein eigenes Schreiben hantiert.¹⁴

Dass Anderson seine IM-Tätigkeit mit poststrukturalistischem Vokabular zu legitimieren versuchte, wurde vom Feuilleton der frühen 1990er Jahre ebenso brüskiert aufgenommen wie von den Intellektuellen der ehemaligen DDR: »auch heute laßt ihr es schweigend zu«, klagt Bärbel Bohley die Szene an, »daß der Spitzel Anderson seine Gleichgültigkeit und Geschwätzigkeit der Stasi gegenüber mit seiner Vorliebe für französische Strukturalisten begründet«.¹⁵ Auch sie nimmt damit die Gemeinschaft der jungen Dichter:innen als ganze in die Pflicht. Durs Grünbein, selbst eher ein Außenseiter der inoffiziellen Szene,¹⁶ schreibt in der *FAZ* von »der Maske französischer Theorien«, hinter der sich Anderson und seine »Kollaborateure« versteckten – und setzt noch hinzu: »Die Theorie wird es überleben, Poesie auch, und wer falsch gepokert hat, scheidet aus.«¹⁷ Indem Grünbein, Bohley und andere die Stasi-Spitzeltätigkeit Sascha Andersons und Rainer Schedlinskis mit dem Faktum der Postmoderne-Rezeption verknüpfen, tragen sie die von beiden Autoren¹⁸ bewusst getätigte Selbstinszenierung weiter in die Öffentlichkeit – und steuern damit auch, vor allem in Grünbeins Argumentation klingt dies an, Stellungen zur Diskussion um den Poststrukturalismus in Deutschland allgemein bei.

13 Vgl. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre. Text + Kritik*, Sonderband. München: Ed. Text + Kritik 1990.

14 Vgl. Hesse (Hrsg.): *Sprache & Antwort*, darin S. 56: »passagen eines gesprächs mit sascha anderson – jeder der spricht, stirbt.«

15 Bärbel Bohley: »Vergewaltigung des Themas. Das Beispiel Biermann und das Beispiel Anderson«. In: *die andere* (6. November 1991). Abgedruckt in: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 313–318, hier S. 315.

16 Vgl. zu dieser Außenseiterstellung, Ruth Owen: *The Poet's Role. Lyric responses to German unification by poets from the GDR*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2001, S. 234.

17 Durs Grünbein: »Im Namen der Füchse. Gibt es eine neue literarische Zensur?« In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26. November 1991). Abgedruckt in: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 325–329, hier S. 326.

18 Bei Schedlinski sind die poststrukturalistischen Bezüge in seinen Publikationen zur Spitzeltätigkeit noch expliziter, vgl. Rainer Schedlinski: »Die Unzuständigkeit der Macht«. In: *neue deutsche literatur* 40 (1992) H. 474, S. 75–105.

Ein Gipfelpunkt dieser ohnehin schon zugespitzten Debatte ist der Artikel »Jean meets Sascha«,¹⁹ der unter dem Kürzel *ass* (vermutlich Thomas Assheuer)²⁰ am 5. November 1991 in der *Frankfurter Rundschau* erschien. Er beginnt mit dem französischen Poststrukturalismus allgemein: »Ein gewisser Jean Baudrillard verschwendete seine Intelligenz an die blödsinnige Idee, man könne heutzutage nichts mehr unterscheiden. [...] Erstens sei alles ähnlich und zweitens gefälscht.« Der Autor wechselt dann die Ebene und schreibt über Andersons Spitzeltätigkeit – die er mit Jean Baudrillards Theorien reibungslos zusammengehen sieht:

Sascha Anderson, der östliche (deutsche) Vertreter des französischen Strukturalismus, hat uns aus der Bahn der Gewißheit geworfen. Nun fragen wir: Sollte das Widerstandsnest Prenzlauer Berg ein Partisanenhügel gewesen sein, wo alle Katzen grau und Dichter und Henker sich am nächsten waren?

Der polemisch fragende Stil erlaubt es dem Verfasser, nun Fragen nach dem Zweck der Poststrukturalismus-Lektüren im Prenzlauer Berg zu stellen: Der Stasi sei, so ist im Artikel zu lesen, der »Prenzlauer Sandkasten« mit seinem Verbeißen in abstrakte Machttheorien, seiner Relativierung jedes Handelns, sehr zupass gekommen – einerseits im Entschärfen der politischen Idee: »Denn lieber ein Umsturz der Signifikanten als einer des Systems«. Andererseits habe man »die Berliner Jungs (natürlich unter Aufsicht) nach der letzten Mode aus dem Westen dichten lassen, um die Opposition im Osten zu spalten.« Der Verfasser hält dergestalt die Rezeption postmoderner Theorien in der inoffiziellen Literaturszene für zersetzenden, elitären Dünkel; für ein Täuschungs- und Ablenkungsmanöver – kurz: eine Maßnahme zur Eliminierung aktivistischer Kräfte. Doch damit nicht genug: Am Ende des Artikels wird gar die Vermutung angestellt, die Stasi habe die theoretischen Essays aus Frankreich nicht nur ganz bewusst in die Szene eingestreut; sondern ggf. ihr eigenes Handeln danach ausgerichtet: »Denkbar, daß eines Tages in der Bibliothek der Staatssicherheit Foucaults gesammelte Schriften gefunden werden. Oder die frühen von Jean Baudrillard.«²¹ Trotz der schwerpunktmäßigen Kommentierung der Stasi-Affäre um Sascha Anderson endet der Text also gedanklich dort, wo er begonnen hat: im impliziten Vorwurf an die Poststrukturalisten. Damit geht er weit über die eigentliche Debatte hinaus und knüpft sich auch an die internationale Diskussion über Politik oder Apolitismus der französischen Postmoderne.

So interessierten sich für die Stasi-Affäre rund um den Prenzlauer Berg schnell auch Wissenschaftler:innen aus dem internationalen Raum, die die Diskussionen um den Poststrukturalismus in ihren Ländern intensiv mitverfolgt hatten – als frühes Beispiel sei hier Patricia Simpson genannt; die in ihrer Analyse des öffentlichen Skandals um Anderson Parallelen zu US-amerikanischen Debatten zieht:

19 Ass. [d. i. Thomas Assheuer]: »Jean meets Sascha«. In: *Frankfurter Rundschau* (5. November 1991), S. 12.

20 Vgl. Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 303.

21 Ass.: »Jean meets Sascha«, S. 12.

Mich erinnert diese Art des nachgeholten Bessergewußthabens an die Dekonstruktions-Debatte in der amerikanischen Presse [...]. Man wußte immer schon, daß Dekonstruktion, wie sie hierzulande genannt wird, ganz sicher etwas Faschistisches an sich hatte. Aufgrund der bekannten Kontroversen zur Biographie Paul de Mans braucht man die Theorie nicht erst verstehen zu müssen. Man konnte die Aufsätze ohnehin schon nicht verstehen. Die waren sowieso ahistorisch, apersönlich, schwer.²²

Der Vergleich der Stasi-Affäre Andersons mit der Debatte um die ideelle Nazi-Kollaboration Paul de Mans im NS-Regime ist nicht nur aus heutiger Perspektive pikant. Er akzentuiert jedoch einen zentralen Aspekt der Frage, warum insbesondere der Skandal um Anderson für die internationale Germanistik an der Szene interessant war. Belegbar ist auch die von Simpson beobachtete Tendenz, die zuvor im westdeutschen Feuilleton gelobten Gedichte und Essays des Prenzlauer Bergs nun, nach den Enthüllungen, zu dämonisieren;²³ eine tiefere Auseinandersetzung mit ihnen als illegitim darzustellen, sie lediglich als Produkt einer »Krankheit Lüge« zu deuten. In diese Richtung argumentiert auch Stefan Rosinski in seinem Aufsatz über Rainer Schedlinski:

Diesmal will uns mancher offenbar die (moralische) Niederlage einer Ästhetik vorführen, die man im allgemeinen und wenig pointiert als »französische« oder – genauso gern und unscharf – »postmoderne« bezeichnet. Da genügt es, daß der Essayist Schedlinski als Trompeter vom Prenzlauer Berg eine Tonart vorgegeben hat, die mit seiner persönlichen Tragödie von nun an als »entartet« gelten soll. Seine angeblich »widerständige« »dunkle« Lyrik, vormals mit großem Theorieaufwand fundiert und noch mit dem Prädikat einer westdeutschen Edierung ausgezeichnet, entpuppe sich plötzlich [...] im besten hermeneutischen Sinne als weder dunkel noch widerständig: Ihr »Un-Sinn«, ihre »Sinnfreiheit« sei verborgener Sinn – und als solcher enttarnt wie die Stasi.²⁴

Rosinski zufolge entzündeten sich an der Stasi-Debatte um Schedlinski also Grabenkämpfe, die auf die Diskussionen um die politische Relevanz und Aussagekraft der französischen Postmoderne zurückgehen: Während die eine Seite Schedlinski nun im Modus eines *confirmation bias* als weiteren Beweis für die vermeintlich apolitische und amoralische Dimension der *French Theory* anführt, versuchen sich Befürworter dieser Theorien von den Texten des Prenzlauer Bergs zu distanzieren und ihr die Zugehörigkeit zum

22 Patricia Simpson: »Entropie, Ästhetik und Ethik im Prenzlauer Berg«. In: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 50–59, hier S. 55.

23 Vgl. ebd., S. 53.

24 Stefan Rosinski: »Der Fall Schedlinski oder Konjekturen des Unglücks«. In: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 64–74, hier S. 65.

Label »postmodern bzw. poststrukturalistisch informiert« abzusprechen.²⁵ Dabei hatten sich die Autor:innen des Prenzlauer Bergs ganz gezielt in diesen westlichen Theoriediskurs einzuschreiben versucht und waren in dieser Weise auch vom Publikum jenseits der Mauer weitgehend dafür honoriert worden. Inwiefern Anderson und Schedlinski, hier von Rosinski als »Trompeter vom Prenzlauer Berg«²⁶ bezeichnet, tatsächlich für die Adaption des Poststrukturalismus in der inoffiziellen Literaturszene tonangebend waren, wird im Laufe der Untersuchung darzulegen sein.

Die Debatte brachte allerdings auch deutlich skurrilere Stimmen hervor, wie der Aufsatz von Jens-Fietje Dwars in den *Weimarer Beiträgen* zeigt, der sich nun einer dritten Perspektive zuordnen lässt. Dwars sieht sich in seinem Text, den er Schedlinski widmet, dazu verpflichtet, »an einen Autor zu erinnern, der bis zu seiner spektakulären Enttarnung und nur wenige Wochen danach schon wieder ein literarischer Außenseiter war und ist«²⁷ – auf 25 Seiten werden dann Schedlinskis Essays umfangreich gewürdigt. Dwars wiederholt etwa dessen Beteuerung, die Stasi sei in der DDR auch gestalterisch tätig gewesen; habe Handlungsspielräume gewährt und ermöglicht.²⁸ Eine zu harsche öffentliche Verurteilung von ehemaligen Stasi-Spitzeln würde sie Dwars zufolge nicht nur in den tragischen Suizid treiben,²⁹ sie sei zudem Fortsatz einer Meinungsdictatur unter vorgehaltener Hand, die er im Westen verortet: »Auch die freiheitlich demokratische Ordnung betrüge sich selbst, wenn sie meint, ein jeder käme in ihr zu Wort«. Anderson und Schedlinski möchte Dwars als »Hofnarren« sehen, die der ehemaligen DDR ebenso den Spiegel vorhalten wie der westlichen Gesellschaft³⁰ – Kritik an der Spitzeltätigkeit der beiden Autoren werde vor allem von Westdeutschen geäußert, die selbst gern im Rampenlicht stünden.³¹ Mit Schedlinski fordert Dwars, dass der Osten zu einer eigenen Identität gegenüber dem Westen finden müsse; gerade in Zeiten der Wiedervereinigung

25 Die Begriffe »Poststrukturalismus« und »postmoderne Theorie« sind keinesfalls als Synonyme zu verstehen, werden hier jedoch insofern gleichberechtigt verwendet, als die vorgestellten Theorien des französischen Poststrukturalismus teils sich intensiv sowohl mit dem Begriff und Konzept der Postmoderne auseinandersetzen, teils mit den spezifischen Sprach-, Subjekt- und Medienvorstellungen konfrontiert sehen, wie sie postmoderner Theoriebildung gemeinhin attestiert wurden, vgl. dazu den Art. von Elizabeth Deeds Ermarth: »Postmodernism«. In: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Hrsg. v. Edward Craig. London u. New York: Routledge 1998, S. 587–590, bes. S. 589. Dass einige hier in den Blick genommene Autoren wie etwa Roland Barthes oder Michel Foucault nicht widerspruchsfrei dem Poststrukturalismus zugerechnet werden können, liegt auch darin begründet, dass sich der Poststrukturalismus nicht als eine klare Opposition, sondern vielmehr als eine Weiterentwicklung strukturalistischer Theoreme vor dem Hintergrund einer als postmodern benannten Welterfahrung versteht, vgl. der Art. von Gary Gutting: »Post-Structuralism«. In: Ebd., S. 596–600, hier S. 597.

26 Rosinski: »Der Fall Schedlinski«, S. 65.

27 Jens-Fietje Dwars: »Vom Vergehen des Adels der Hinter-Höfe. Zur »arroganz der ohnmacht« des Rainer Schedlinski«. In: *Weimarer Beiträge* 39 (1994) H. 4, S. 567–591, hier S. 567.

28 Ebd., S. 582.

29 Ebd., S. 578.

30 Ebd., S. 587f.

31 Vgl. ebd., S. 577.

und des Mauerfalls. Die Mauer interpretiert er vor allem als Instrument des Westens, sich gegenüber den Ostlern aus dem »Hinterland« erhaben zu fühlen:

Die Mauer, die auf ihrer Rück-Seite immer wie eine lustige Theaterkulisse erschien, schützte in Wirklichkeit wohl eher die Wohlstands-Privilegien einer Zwei-Drittel-Gesellschaft, deren Stabilität die ostdeutsche Provinz als billige Zulieferindustrie unter fremdem Etikett und praktischer Beweis der Entbehrlichkeit sozialistischer Alternativen zu sichern half.³²

Es sind dies wenig reflektierte, nahezu wortwörtliche Wiedergaben und Affirmationen der in den Essays von Schedlinski geäußerten Gedanken, und dementsprechend deutet Dwars die Texte des Stasi-Spitzels als hellsichtige Zeitdiagnosen. Lediglich die von Schedlinski artikulierten Ernüchterung in Bezug auf die sozialistische Utopie der DDR stößt bei Dwars auf Kritik.³³

Der britische Germanist Rolf Jucker, der sich mit Stasi-Vergangenheiten von DDR-Schriftsteller:innen in kursorischer Weise befasst, sieht ebenfalls einen »Drang nach überheblicher ›BesserWessirei‹«³⁴ im Gange; findet lobende Worte für Schedlinskis Essay »Die Unzuständigkeit der Macht«.³⁵ Jedoch ist er im Ton deutlich distanzierter als Dwars; vermag die vermeintlich zentrale Funktion, die Anderson und Schedlinski sowohl im Prenzlauer Berg als auch im Literatursystem DDR für sich beanspruchten, als Teil einer Selbstinszenierung zu identifizieren.³⁶ An dieser Stelle kommt für ihn dann der Umstand ins Spiel, dass sich die »Prenzlauer Berg-Literaten à la Anderson und Schedlinski [...] postmodern-flexibel jenseits aller Systemkonfrontation autonom glaubten.«³⁷

Auch in den genuin wissenschaftlichen Texten der frühen 1990er Jahre, die sich – vor dem Hintergrund der Stasi-Debatte – um die Auseinandersetzung mit den Texten von Anderson und Schedlinski bemühen, wird die im Feuilleton bereits angedeutete Parallele von Spitzeltätigkeit und poststrukturalistischem Welt- bzw. Subjektverständnis aufgegriffen. In der Zeitschrift *Neue Deutsche Literatur* schreibt Peter Peters über die Diskussionen der Zeit: »Der Einzug poststrukturalistischer Denktheoreme in die Literatur der ›Prenzlauer Berg-Connection‹ wird nunmehr erklärt mit ihrer Kompatibilität mit dem Herrschaftsgebaren des allgegenwärtigen MfS, und Baudrillards Simulationshypothese gerät zur adäquaten Beschreibungsfolie des Bespitzelungs- und Infiltrationssystems der

32 Ebd., S. 580.

33 Vgl. ebd., S. 582.

34 Rolf Jucker: »SchriftstellerInnen der DDR als Verräter und Aufklärer zugleich. Zu Christa Wolf, Sascha Anderson, Rainer Schedlinski und Heiner Müller«. In: Osman Durrani (Hrsg.): *The new Germany. Literature and society after unification*. Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, S. 1–13, hier S. 2.

35 Vgl. ebd., S. 7.

36 Ebd., S. 6.

37 Ebd., S. 9.

Stasi.«³⁸ Zugleich warnt er jedoch davor, »literarische Texte in den Stand von Kronzeugen« zu erheben, sie etwas beweisen lassen zu wollen.³⁹

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt Sylvia Klötzer, die sich die Gedichte Schedlinskis dezidiert als literarische Texte anschaut – analog etwa dazu, wie dies Christine Cosentino bereits für Anderson unternommen hatte.⁴⁰ Beiden Autorinnen ist es ein Anliegen, die Texte der enttarnten Spitzel nun, nach dem Bekanntwerden der Stasi-Tätigkeit, mit einem neuen Blick zu lesen: Schon allein das vermeintliche Risiko, Texte unter der Hand im Westen zu verbreiten, sei »ein simuliertes Wagnis« gewesen, schreibt Klötzer, »denn Rainer Schedlinski kann sich, abgesichert durch das MfS, als Autor profilieren«,⁴¹ ebenso wie die unpolitische Ausrichtung der Szene auf das Bestreben der IM zurückzuführen sei.⁴² Auf diese These wird im Laufe der Untersuchung noch zurückzukommen sein – Klötzer flicht an dieser Stelle auch den französischen Poststrukturalismus mit ein: »Das MfS jedenfalls sah den »künstlerischen Blickwinkel« Schedlinskis als harmlos. Eine vergleichbare Funktion scheint der Bezug auf Autoren des französischen Poststrukturalismus wie Deleuze, Guattari und Foucault zu erfüllen, in deren Tradition sich Schedlinski in »einsamer gemeinsamkeit« stellt.«⁴³ Sie formuliert hier zögerlich ein Argument, das in späteren Forschungstexten zum Prenzlauer Berg immer wieder aufgegriffen wird: das der von der Stasi befürworteten, da politisch harmlosen Poststrukturalismus-Rezeption. Dass sich Klötzer 1995 jedoch noch sehr nah an der hitzigen Debatte um die Stasi-Enthüllungen bewegt, ist vor allem Passagen anzumerken, in denen sie psychologische Erklärungen für die Spitzeltätigkeit Schedlinskis zu finden versucht⁴⁴ – hier sei Cosentinos Aufsatz hervorgehoben, der eine ähnliche psychologische Diagnose (Schizophrenie) für Andersons Handeln und Schreiben zwischen Prenzlauer Berg und Stasi stellt.⁴⁵

38 Peter Peters: »Der Satellit – ein inoffizieller Mitarbeiter? Über den Streit um Sascha Anderson und den Umgang mit Literatur«. In: *Neue deutsche Literatur* 40 (1992) H. 2, S. 163–169, hier S. 164.

39 Ebd., S. 166. Zu denken wäre hier auch an das »An Inspector Calls«-Szenario, das Rita Felski in ihrem Buch *The Limits of Critique* skizziert hat: Derlei Verdachtsmomente führen ihr zufolge dazu, die vielgestaltige Literatur mit ihren undurchschaubaren Querverweisen und Beziehungen zu vereinheitlichen – kontingente Beziehungen zu festen Bindungen zu verhärten und in eine narrative Logik einzufassen. Die Interpretation steht längst fest; die Texte dürfen lediglich als Beweismaterial erhalten. Vgl. Rita Felski: *The Limits of Critique*. Chicago u. London: University of Chicago Press 2015, S. 87.

40 Bemerkenswert ist auch der Vergleich der beiden Aufsätze von Cosentino über Anderson, von denen einer vor den Stasi-Enthüllungen, einer in Anschluss daran verfasst wurde. Christine Cosentino: »»ich habe ausser meiner sprache keine / mittel meine sprache zu verlassen.« Überlegungen zur Lyrik Sascha Andersons«. In: Christine Cosentino, Wolfgang Ertl u. Gerd Labrousse (Hrsg.): *DDR-Lyrik im Kontext*. Amsterdam: Rodopi 1988, S. 195–221; Christine Cosentino: »Noch einmal Sascha Anderson«. In: Elrud Ibsch, Ferdinand van Ingen u. Anthony Visser (Hrsg.): *Literatur und politische Aktualität*. Amsterdam: Rodopi 1993, S. 3–20.

41 Sylvia Klötzer: »(Sub)kultur und Staatssicherheit. Rainer Schedlinski«. In: Cosentino u. Müller (Hrsg.): »im widerstand/in mißverständnis«, S. 51–74, hier S. 56.

42 Vgl. ebd., S. 59.

43 Ebd., S. 57.

44 Vgl. etwa mit Bezug auf Wolf Krötke, ebd., S. 68f.

45 Cosentino: »Noch einmal Sascha Anderson«, S. 16.

Gegen Mitte der 1990er Jahre verschiebt sich die Diskussion um Anderson und Schedlinski leicht: Zum einen treten die anderen Autor:innen des Prenzlauer Berg allmählich in den Hintergrund; das Label »Prenzlauer Berg« wird damit immer mehr auf die beiden Stasi-IM verengt. Zum anderen bekommt die Diskussion um die Spitzeltätigkeit und die vermeintlichen Spitzel-(Offenbarungs-)Texte Andersons und Schedlinskis eine Schlagseite, die die Affinitäten der Szene zum Poststrukturalismus immer stärker betont bzw. sich mit dieser Konstellation auseinandersetzt.

Ein erstes Zeugnis für diese Beobachtung legt die Arbeit der britischen Literaturwissenschaftlerin Karen Leeder ab – in ihrer Dissertation mit dem Titel *Breaking Boundaries* untersucht sie jedoch ein breites Spektrum der inoffiziellen Literatur in der DDR und geht dabei auch auf weniger bekannte Autor:innen der jüngeren Generation⁴⁶ ein. Auch sie begreift den Streit um die DDR-Literatur in den 1990er Jahren als ein Hindernis, sich den Texten unvoreingenommen zu nähern: »In some senses the ›reckoning‹ with the GDR writers can be seen simply as a part of the West's triumphalist dismantling of the East and of socialism as a whole.«⁴⁷ Sie kritisiert dabei auch eine Reduktion der Prenzlauer-Berg-Ästhetik in der öffentlichen Debatte auf eine postmoderne, durch Foucault, Lyotard und Baudrillard inspirierte Schreibweise: »Nevertheless, in the climate after 1989, it is little surprise that the ›neudeutsche Literaturkritik‹, which came to reading of the work of the new literary history, allowed virtually no reading of the work of the young writers other than the realization of a radical postmodern aesthetic.«⁴⁸ Als die Enthüllungen um Anderson und Schedlinski in der Öffentlichkeit erfolgten, hätten einige Stimmen eine Chance darin gesehen, »two unwanted phenomena with one stone« zu schlagen: »Postmodernism and Prenzlauer Berg«.⁴⁹ Diese Vereinheitlichung stellt Leeder ihrem eigenen Ansatz gegenüber, DDR-Literatur aus »many contemporary and competing literatures« zusammengesetzt zu begreifen,⁵⁰ und damit eine Literaturgeschichte, die in Epochen denkt, zu hinterfragen.⁵¹ Dennoch bietet, wie in der Einleitung besprochen, der Generationenbegriff einige Fallstricke – und schließlich verwundert, dass Leeder trotz dieses Plädoyers für Diversifizierung und Multiperspektivität Sascha Anderson immer wieder als zentrale Szenefigur bezeichnet. Bezeichnend ist auch, dass Leeder den Bezug der Prenzlauer-Berg-Autor:innen auf den Poststrukturalismus eher als marginal beurteilt; einer solchen Beziehung über einzelne Texte hinaus gar dezidiert widerspricht. In einem separaten Aufsatz konstatiert sie dergestalt: »There is no reason to privilege this reading of the scene.«⁵² Der entsprechende Beitrag widmet sich unter dem Stichwort der »Postmodernen Ästhetik« also nicht so sehr der als postmodern verstandenen franzö-

46 Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 7.

47 Ebd., S. 188.

48 Ebd., S. 196.

49 Ebd., S. 199.

50 Ebd., S. 234.

51 Dabei stützt sie sich vor allem auf die prominenten Beobachtungen zur DDR-Literatur von Wolfgang Emmerich, vgl. ebd., S. 14.

52 Karen Leeder: »›Eine Abstellhalle des Authentischen.‹ Postmodernism and Poetry in the New Germany«. In: Arthur Williams u. Stuart Parkes (Hrsg.): *The individual, identity and innovation*.

sischen Theorie, die im Prenzlauer Berg rezipiert wurde; sondern vielmehr den, wie Leeder argumentiert, »postmodernen Schreibweisen« in der Szene.⁵³ Ihr geht es weniger darum, zu ermitteln, in welche Traditionslinien und literarische Bewegungen sich die Autor:innen des Prenzlauer Bergs selbst stellten; sie beobachtet eher generelle Affinitäten der Szene zu bekannten Denkrichtungen und trägt diese Bezüge also auch von außen an die Texte heran – die Vielschichtigkeit des Schreibens, der Leeder durch diese Methode auf den Grund gehen kann, fasst sie übergreifend durch den Begriff der Postmoderne.

In vielerlei Hinsicht auf diese Beobachtungen von Leeder rekurrierend verfährt die australische Germanistin Alison Lewis in ihrem Text »Die Lyrik des Prenzlauer Bergs: Zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne«. Im Sinne der Emmerich'schen These einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen in der DDR-Literatur sucht sie vor allem nach Entsprechungen der Literatur aus dem Prenzlauer Berg mit einem eigenen Konzept von Postmoderne. Zentrale Punkte sind ihr zufolge etwa Sprachkritik als implizierte Machtkritik,⁵⁴ die Etablierung einer Gegenöffentlichkeit, die Ablehnung linearer Denkmuster,⁵⁵ ein spielerisches Verhältnis zur Tradition,⁵⁶ »rhizomathische Verfahrensweisen« und das »Spiel mit der Differenz«.⁵⁷ Studien, die sich mit der expliziten Selbst-Positionierung von Texten etwa in Bezug auf postmoderne Theorien befassen, etikettiert sie folglich als »literaturwissenschaftliche[] Versuche zur Ahnenforschung«.⁵⁸ Ein Rezeptions- und Adaptionenverhältnis erkennt sie zwar an,⁵⁹ geht allerdings nur am Rande ihrer Untersuchung darauf ein; denn der Postmoderne-Gehalt der inoffiziellen Literatur in der DDR lasse sich »am plastischsten dort festmachen, wo die postmoderne Verfassung nicht nur thematisiert, sondern auch poetologisch umgesetzt wird. Die Postmoderne kann am besten an dem ästhetischen, sprachspielerischen Strang der Prenzlauer-Berg-Dichter veranschaulicht werden«.⁶⁰ Damit geht es Lewis vor allem darum, die von ihr formulierte Konzeptualisierung postmodernen Schreibens auf die »Prenzlauer-Berg-Connection« zu applizieren. Eine explizite Aneignung postmoderner Theorien in der Szene ist für Lewis nur in Bezug auf den historisch-politischen Kontext um die Stasi-Identität Andersons und Schedlinskis interessant: In ihrer Dissertation *Die Kunst des Ver-*

Signals from contemporary literature and the new Germany. Bern [u. a.]: Peter Lang 1994, S. 201–220, hier S. 210.

53 Vgl. ebd., S. 216.

54 Alison Lewis: »Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne«. In: Henk Harbers (Hrsg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 2000, S. 257–286, hier S. 262.

55 Vgl. ebd., S. 263.

56 Vgl. ebd., S. 274.

57 Ebd., S. 276.

58 Ebd., S. 259.

59 Vgl. ebd., S. 282: » Die Rezeption und poetische Umsetzung der Theorien von Baudrillard, Derrida, Foucault und Deleuze in der Lyrik der um Schedlinski und Anderson gruppierten Dichter mag [...] zur Spaltung und Zersplitterung der verschiedenen Gruppierungen in der Szene unmittelbar geführt haben, wie Jan Faktor bezeugt.«

60 Ebd., S. 268.

rats geht sie verschiedentlich darauf ein, dass im Prenzlauer Berg »historische Epochen als Stile beliebig recycled werden«,⁶¹ zu denen sie auch die Theorien der Postmoderne zählt. Diese Rezeptionshaltung wird von Lewis jedoch durch die zentrale Frage perspektiviert, ob »die Rezeption der französischen Poststrukturalisten sie [Anderson und Schedlinski] für Kollaboration mit den Sicherheitsorganen auf irgendeine Weise anfällig gemacht«⁶² hat – eine Frage, die in Teilen problematisch ist, da die von ihr untersuchten Autoren weit vor dem Einsetzen ihrer Theorierezeption bereits für die Stasi als Mitarbeiter tätig waren. Auch in die umgekehrte Richtung wird Lewis kaum fündig. Bis auf eine Stasi-Aufforderung, in der es vage heißt, Schedlinski solle sich weiterhin »theoretisch« in die Literaturszene einbringen, lassen sich Lewis zufolge keine »Vorgaben, Anweisungen, Angaben, Verbote [...] einer postmodernen Poesie« in den von ihr gründlich durchforsteten Stasi-Unterlagen finden.⁶³ Da Lewis also weder die Stasi für die Postmoderne-Rezeption im Prenzlauer Berg noch die Postmoderne-Rezeption für die Kollaboration mit der Stasi kausal verantwortlich machen kann, wählt sie einen dritten Weg, indem sie postmoderne Theoreme auf die Konstellation von *Prenzlauer Berg* und *Staatssicherheit* appliziert: So ist etwa die Rede vom »Rhizom« der Stasi, das sich »im Rhizom der multiplen Linien und Bewegungen subkultureller Gruppierungen« spiegle⁶⁴ sowie von einem schizophrenen Anderson, der die gesamte Welt als Simulation begriffen habe und aus diesem Grund die Simulation selbst im Zwiespalt von Stasi und Untergrund lebe.⁶⁵ Für Lewis' Ansatz, die Debatte um Anderson und Schedlinski mit den literarischen Texten beider Autoren und den Stasi-Unterlagen kurzzuschließen, ist diese Herangehensweise vertretbar – sie weicht allerdings stark von dem Vorhaben der vorliegenden Untersuchung ab, die Texte und Projekte des Prenzlauer Bergs in der von ihnen vollzogenen Gruppenbildung anhand gemeinsamer Lektüren und Theoriebezüge zu betrachten. Ist der Anspruch, Affinitäten zwischen Literatur- und Stasisystem aufzuzeigen, zu theoretisieren und dadurch auch in eine übergeordnete Erzählung zu überführen, treten die eigentlichen Texte mit ihren Aussagen und ihren spezifischen Funktionen in den Hintergrund.

Als dritter Autor aus der Forschung, der das Verhältnis der inoffiziellen Literaturszene in Ostberlin zur französischen Postmoderne untersucht, sei der US-amerikanische Anthropologe Dominic C. Boyer erwähnt, der 2001 eine Studie unter dem Titel »Foucault in the Bush. The Social Life of Post-Structuralist Theory in East Berlin's Prenzlauer Berg« veröffentlichte. Dem hier skizzierten Erkenntnisinteresse kommt Boyers Beitrag am nächsten; da er vor allem auf den Gruppenbildungscharakter von Theorie und die damit verbundenen Kommunikationszusammenhänge eingeht: »Post-structuralist theory in the Prenzlauer Berg«, so schreibt Boyer, »became a charter for everyday creative practices of

61 Lewis: *Die Kunst des Verrats*, S. 37.

62 Ebd., S. 41.

63 Ebd., S. 180.

64 Ebd., S. 195f.

65 Vgl. ebd., S. 105 u. 112.

representation and interpretation«⁶⁶ – damit konstatiert er eine Ubiquität der Theorien innerhalb der Autor:innengemeinschaft. Er spricht davon, dass die »rhizomatic agenda« erfolgreicherweise für den Staat unverständlich und damit weitgehend uninteressant gewesen sei.⁶⁷ Für den westdeutschen Kulturbetrieb hätten sich die Texte durch ihren Theoriebezug jedoch als anschlussfähig erwiesen. Im Nachgang der Stasi-Diskussionen wiederum habe der Prenzlauer Berg auch zur Diskreditierung des Poststrukturalismus in Westdeutschland beigetragen: »Many in the West German literary establishment concluded that either post-structuralist theory had corrupted Anderson or that post-structuralist theory was the theory of corrupt intellectuals.«⁶⁸ Boyer folgert, dass der Poststrukturalismus in Deutschland einer nationalen Debatte zum Opfer gefallen sei, für den er den Prenzlauer Berg allerdings in entscheidendem Maße mitverantwortlich macht: Die Texte Andersons und Schedlinskis etwa, aber auch die der anderen Autor:innen, zielten bewusst darauf ab, in ihrer Theorie-Rezeption undurchsichtig und unverständlich zu sein; »making their works [...] hopelessly arcane to the uninitiated«.⁶⁹ In dieser Weise hat das »Soziale« der Poststrukturalismus-Aneignung im Prenzlauer Berg vor allem elitären, ausgrenzenden Charakter:⁷⁰ »At the same time, the post-structuralist language of dissent seems to have sacrificed the Scene's political potential«⁷¹ – zwar sei die theoretische Ausrichtung der Szene für die Stasi selbst wenig verständlich gewesen, doch im Sinne der von der Stasi vorangetriebenen Zersetzung und Vereinzelung von Untergrund-Literatur erfolgt.

Diese Beobachtung – wie überhaupt der sozialwissenschaftliche Zugang von Boyer – macht einen analytischen Blick auf die Texte des Prenzlauer Bergs nicht erforderlich. So zeichnen sich die hier vorgestellten Ansätze vor allem dadurch aus, dass sie eben die historisch-sozialgeschichtliche Gemengelage der Poststrukturalismus-Wahrnehmung im Prenzlauer Berg zum Gegenstand haben – die Beobachtungen sich zum einen jedoch vor allem auf Anderson und Schedlinski konzentrieren, zum anderen die Texte selbst, die Art und Weise, *wie* Postmoderne und Poststrukturalismus in der Literaturszene überhaupt aufgegriffen wurden, nicht berücksichtigen.

Dabei ist die grobe Stoßrichtung, die Boyer wählt, die Maßgabe, sich Gemeinschaftsstiftung anhand der Postmoderne-Rezeption im Prenzlauer Berg anzusehen, zentral auch für die Fragestellung der vorliegenden Untersuchung – interessant ist hier jedoch nicht nur, wen die Texte von Anderson, Schedlinski & Co. ausschlossen, sondern gerade, an wen sie sich *anschlössen*; wen sie als Teil ihrer Gemeinschaft markierten und in welcher Gemeinschaft sie sich selbst verorteten.

66 Dominic C. Boyer: »Foucault in the Bush. The Social Life of Post-Structuralist Theory in East Berlin's Prenzlauer Berg«. In: *Ethnos* 66 (2001) H. 2, S. 207–236, hier S. 210f.

67 Ebd., S. 222.

68 Ebd., S. 224f.

69 Ebd., S. 220.

70 Vgl. ebd., S. 227.

71 Ebd., S. 217f.

4.2 Warum Poststrukturalismus? Rezeptionsbedingungen

Ein Effekt der Auseinandersetzung mit poststrukturalistischen Theorien war die Anschlussfähigkeit an den westdeutschen Buchmarkt; denn in den 1980er Jahren erlebten die Theorien von Foucault, Deleuze und anderen in Westeuropa einen regelrechten Boom⁷² – Philipp Felsch hat dies an der Geschichte des Westberliner *Merve Verlags* minutiös aufgezeigt.⁷³ Richtet man den Blick auf die *Merve*-Kultur, die auch auf den Prenzlauer Berg abfärbte,⁷⁴ so werden schnell Parallelen beider Szenen deutlich: Das *Merve*-Kollektiv entstand ebenfalls aus einer Frustration an sozialistischen Weltentwürfen;⁷⁵ druckte Texte zunächst illegal unter der Hand⁷⁶ – und avancierte schnell zum Geheimtipp in der, wie Felsch den Verleger Peter Gente zitiert, »»Scene« der Freaks, Wohngemeinschaften, Kiffer und Drop-outs«.⁷⁷ Felschs Beobachtungen von der privaten »Wohnung als Labor der Kollektive« zur *Merve*-Hochphase⁷⁸ ließen sich bedingt auf die Wohnküchen des Prenzlauer Bergs übertragen – ebenso die ausgestellte »Wurschtigkeit« einiger Texte und Übersetzungen, ihr programmatischer Dilettantismus.⁷⁹ Der bloße Satz in nichtproportionaler, spontan wirkender Schreibmaschinentype erinnert noch heute an die häufig bilderlosen, schmucklosen, provisorisch gebundenen Hefte des Samizdat und steht – hier wie dort – für einen hohen Kontrast zur sperrigen, hochgradig akademischen Essayistik. Durch ihre Machart wirkten die *Merve*-Bändchen ähnlich basisdemokratisch und konspirativ wie die Untergrundpublikationen in der DDR.⁸⁰ Dennoch wurden die Büchlein des Westberliner Verlags selbstverständlich in hoher Stückzahl produziert und kommerziell unter die Leute gebracht; in ihrem handlichen Format – inoffiziell bezeichnet wurde

72 Vgl. Eric Goodfield: »Postmodern Paper Tiger«. In: *Cultural Politics* 16 (2020) H. 2, S. 233–252, hier S. 233.

73 Vgl. Philipp Felsch: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*. München: Beck 2015, S. 154.

74 Vgl. Adolf Endler: »Anlässlich der Anthologie«, S. 44: »Der Poststrukturalismus und neben ihm andere neu-gallische Denkschulen – regelmäßige Gaben des West-Berliner Merve-Verlags? – haben auf dem Feld der Theorie so gründlich und fast alles andere verdrängende Wurzeln geschlagen, daß es einen schon wieder mißlaunig stimmen könnte.« Zu diesem Zitat vgl. Pabst: *Post-Ost-Moderne*, bes. S. 151–153.

75 Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 162f. Martin Kindter bezeichnet die *Merve*-Redakteure als »Veteranen des Sozialistischen Deutschen Studentenbunds«, vgl. ders.: »Strategien der Verflüssigung. Poststrukturalistischer Theoriediskurs und politische Praktiken der 1968er Jahre«. In: Anselm Doering-Manteuffel, Lutz Raphael u. Thomas Schlemmer (Hrsg.): *Vorgeschichte der Gegenwart. Dimensionen des Strukturbruchs nach dem Boom*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 373–392, hier S. 391.

76 Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 76.

77 Vgl. ebd., S. 115.

78 Ebd., S. 219.

79 Ebd., S. 69.

80 Vgl. dazu: Michael Thulin [d.i. Klaus Michael]: »Das Unikat-Syndrom«. In: *Verwendung* 11 (1990). Abgedruckt in: Ders. u. Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein*, S. 295–298.

Merve auch als »Reclam der Postmoderne«⁸¹ – ließen sie sich verhältnismäßig gut in den Osten schmuggeln⁸² und konnten dann unter der Hand zirkulieren.

Doch neben den formalen Anknüpfungspunkten von *Merve*-Kultur und Prenzlauer Berg können auch textuelle Parallelen von inoffizieller Ostberliner Szene und den Theoriebändchen aus dem Westen ausgemacht werden: Einerseits handelte es sich bei vielen *Merve*-Veröffentlichungen weniger um originäre Monografien, sondern vielmehr um Ansammlungen kürzerer Texte – Interviews, Vorträge, Buchbesprechungen und Kritiken finden sich unter den *Merve*-Übersetzungen von Foucault, Deleuze, Baudrillard, Lyotard und Barthes zuhauf. Auch in dieser Hinsicht waren die Texte nicht weit von den poetologischen Essays und Kurzprosatexten der Prenzlauer-Berg-Zeitschriften entfernt. Zudem präsentierte *Merve* die französischen Autoren in ihrer Bezogenheit aufeinander: Unter den Übersetzungen finden sich etwa Gespräche zwischen Deleuze und Foucault, Lyotard-Rezensionen zu Deleuze oder Baudrillards Gedanken zu Blanchot. *Merve* hob also den Gruppencharakter des französischen Poststrukturalismus hervor, stellte Theoriebildung als ein Wechselspiel zwischen »Sprache und Antwort«⁸³ dar. Für die Autor:innen des Prenzlauer Bergs, die vom französischen Poststrukturalismus eben vorwiegend die *Merve*-Bände rezipierten, senkte dies die Schwelle, selbst am Gespräch der Philosophen teilzunehmen; Textformen zu erproben, die durch *Merve* mit der *French Theory* fest verknüpft waren.

Andererseits bot der französische Poststrukturalismus Antworten auf viele Fragen, die sich im sozialistischen Staatsgefüge gerade der jüngeren, skeptischeren Generation stellten: Nicht nur hatten einige Autoren wie beispielsweise Blanchot oder Foucault persönlichen Kontakt zum *Merve Verlag* in Berlin, waren mehrfach dort zu Gast und reflektierten auch über die Teilung Berlins⁸⁴ – sie äußerten sich in der Öffentlichkeit kritisch über den Sozialismus und griffen Aspekte auf, die die jüngeren Autor:innen in der DDR umtrieben. Dass gerade die ältere Schriftstellergeneration wenig mit dem poststrukturalistischen Denken aus Frankreich anfangen konnte, zeigt ein in den *Bizarren Städten* gedruckter Text von Volker Braun, in dem dessen Unbehagen über eine durch die fran-

81 Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 14.

82 Vgl. dazu der Selbstbericht des US-Amerikaners Mitch Cohen: »Wenn wir nicht eingemauert gewesen wären«. In: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 126–129, hier S. 128: »Neben Materiellem brachte ich Bücher nach Osten und in der Unterhose Manuskripte nach Westen.« Mitch Cohen arbeitete zu Beginn der 1980er Jahre an einer Anthologie über die junge DDR-Literatur für einen US-amerikanischen Verlag, zog dafür nach Westberlin und wurde in dieser Zeit durch seine häufigen Besuche im Prenzlauer Berg selbst Teil der Szene, vgl. Kap. 5.2 dieser Untersuchung.

83 Einen ähnlichen Ansatz verfolgt die Anthologie *Sprache & Antwort* zum Prenzlauer Berg, die 1988 von Egmont Hesse herausgegeben wurde, und die neben den kurzen lyrischen, erzählerischen oder essayistischen Texten der Autoren auch immer theoretisch-reflexive Interviews enthält. Vgl. zu dieser Machart das als Nachwort dienende Gespräch zwischen Peter Böthig und Egmont Hesse: »zwischenräume«. In: Hesse (Hrsg.): *Sprache & Antwort*, S. 245–253, hier bes. 248–250. Die Interviews des Bandes, die immer wieder auf poststrukturalistische Theorien Bezug nehmen, wurden vorab in der inoffiziellen Zeitschrift *schaden* abgedruckt.

84 Vgl. Maurice Blanchot: *Der Name Berlin – Le nom de Berlin*. Übers. v. Jean-Luc Nancy und Isolde Eckle. Berlin: Merve 1983, bes. S. 7–9.

zösische Philosophie importierte Weigerung, Verantwortung für den »Arbeiter- und Bauernstaat« DDR zu übernehmen, zum Ausdruck kommt.⁸⁵ Selbst Heiner Müller, der dem poststrukturalistischen Argumentieren wesentlich näher stand und selbst bei *Merve* publizierte,⁸⁶ äußerte seine Enttäuschung über eine persönliche Begegnung mit Foucault, bei der dieser sich lediglich an den Dissidenten der DDR, nicht aber am Sozialismus selbst interessiert gezeigt hatte.⁸⁷ Dass *Merve*-Autoren wie Foucault und Baudrillard nach Ostberlin reisten, lässt sich gut anhand einiger Veröffentlichungen belegen⁸⁸ – auf eine persönliche Begegnung mit den Autor:innen des Prenzlauer Bergs, wie sie etwa im Falle Allen Ginsbergs organisiert wurde,⁸⁹ gibt es keinen Hinweis.

Das von Heiner Müller bezeugte Desinteresse Foucaults am sozialistischen System scheint sich zunächst durch dessen Schriften zu bestätigen. In der Forschung wurde so etwa betont, dass der Ausgangspunkt für Foucaults Denken immer die demokratische, kapitalistisch organisierte, westliche Gesellschaft sei,⁹⁰ sich sein »lack of interest in Soviet biopolitics« bis in die frühen Schriften zurückverfolgen lasse.⁹¹ Wenn Foucault sich über den Sozialismus in der Sowjetunion äußere, so der finnische Politikwissenschaftler Sergei Prozorov, dann nur als Vergleichsfolie beispielsweise zum Nationalsozialismus, indem er »the Soviet biopolitical rationality under the paradigm of racism«⁹² subsumiere. Die Übertragung des Rassismuskonzeptes erfolge bei Foucault metaphorisch und sei somit auch kritikwürdig:⁹³ Trotzdem erwachsen aus dieser Gegenüberstellung gewinnbringende Beobachtungen, etwa zur Praxis, politische Feinde als Spione zu denunzieren, die Foucault sowohl für faschistische als auch für sozialistische Regime beobachtet, oder die

85 Vgl. Volker Braun: »Der Freizeitpark«. In: *Bizarre Städte* (1988) H. 2: »Ich fand den Franzosen, wo ich ihn suchte: in das Modell vertieft, tief in den Büschen. Endlich! rief er, laß uns endlich sehn, was möglich ist. Nach der notwendigen Arbeit, in der freien Zeit. Hier siehst du es. Der Mensch – (er stellte ihn mir vor) hier lebt er wie er will. Er angelt, jagt und musiziert. Er filmt und vögelt. [...] Sieh nur zu! wie er aus freiem Willen Überflüssiges schafft. [...] Kraftentwicklung, die sich als Selbstzweck gilt. Hier schießen die Tätigkeiten über, in wilder Arbeit, in Kunst, in wilden Schulen.«

86 Vgl. Heiner Müller: *Rotwelsch*. Berlin: Merve 1982. Der Band inszeniert Müller als mondänen Autor zwischen New York und Paris, lässt ihn u. a. gemeinsam mit Sylvère Lotringer über den französischen Poststrukturalismus reflektieren, vgl.: Ders.: »Mauern. Gespräch mit Sylvère Lotringer«. In: Ebd., S. 49–86, bes. S. 52. Der französische Literaturkritiker Lotringer stand um 1990 in engem Austausch mit der Prenzlauer-Berg-Szene, gab so etwa eine der ersten Publikationen im von Anderson u. a. neugegründeten Verlagshaus *Galrev* heraus: Sylvère Lotringer u. Gerhard Falkner (Hrsg.): *AmLit. Neue Literatur aus den USA*. Berlin: Galrev 1992.

87 Vgl. Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 138.

88 Vgl. etwa der Selbstbericht in: Michel Foucault: »Wir fühlten uns als schmutzige Spezies. Der französische Links-Philosoph Michel Foucault über seine Erlebnisse mit deutscher Polizei«. In: *Der Spiegel* 52 (1977), S. 77f.

89 Vgl. das Kapitel 5.1 dieser Arbeit.

90 Vgl. Birte Kleine-Benne: »Dispositive. Eine Annäherung«. In: Dies. (Hrsg.): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*. Berlin: logos 2020, S. 9–31, hier S. 13.

91 Sergei Prozorov: »Foucault and Soviet biopolitics«. In: *History of the Human Sciences* 27 (2014) H. 5, S. 6–25, hier S. 7.

92 Ebd., S. 8.

93 Vgl. ebd., S. 14.

Verwendung von verwandten Symbolen der Stärke, um Macht zu demonstrieren.⁹⁴ Eine grundlegende Skepsis Foucaults gegenüber dem Sozialismus liegt auch etwa hinsichtlich der Befreiungspostulate vor, die kriegerische Handlungen und Unterdrückung bspw. von sexueller Freiheit rechtfertigen.⁹⁵

In den bei *Merve* veröffentlichten, kürzeren Texten wird Foucault hinsichtlich des Sozialismus gar noch expliziter: Zeugnis hierfür legt ein Interview mit K. S. Karol ab, das bei *Merve* unter dem Titel »Verbrechen und Strafen in der Sowjetunion und Anderswo« im Band *Mikrophysik der Macht* in deutscher Sprache erschien und von den Autor:innen im Prenzlauer Berg nachweislich zur Kenntnis genommen wurde.⁹⁶ Entsprechend der Interpretation von Prozorov beschreibt Foucault darin etwa die sozialistische Propaganda der Sowjetunion als »Schauspiel, mit dem die Mächte seit zwei Jahrhunderten Schrecken erzeugten«. ⁹⁷ Den Sozialismus sieht er als Fortführung der bürgerlichen Ordnung mit anderen Mitteln,⁹⁸ die weiterhin von finanziellen Belangen bestimmt werde.⁹⁹ Kritisiert wird von ihm aber auch das verheerende Modell vom Volkskörper, in dem jeder »Angriff auf die Gesetzlichkeit« als Angriff »auf die ganze Gesellschaft, auf das Eigentum des Volkes, auf die sozialistische Produktion« gedeutet werde.¹⁰⁰ Damit werde der Sozialismus als anfängliche Utopie zum Initiator eines universellen Machtapparats, der mit Instrumenten der Angst ebenso operiere wie mit einer totalen Disziplinierung:

Aber es sind Theorien, die töten, und Widersprüche aus Blut und Tränen [...]. Von vielen erträumten und wirklichen Sozialismen ist zu sagen: zwischen der Analyse der Macht im bürgerlichen Staat und der These von seinem künftigen Absterben fehlen die Analyse, die Kritik, die Erschütterung und der Abbau der Machtmechanismen. Der Sozialismus, die Sozialismen brauchen nicht eine neue Charta der Freiheiten oder eine neue Erklärung der Menschenrechte: das sind unnütze Spielereien. [...] Sie [die Sozialismen] müssen eine Ausübung der Macht erfinden, die nicht Angst macht.¹⁰¹

94 Vgl. ebd., S. 17f.

95 Tobias Nikolaus Klaas: »Foucault und der Widerstand. Anmerkung zu einem Missverständnis«. In: Daniel Hechler u. Axel Philipps (Hrsg.): *Widerstand denken*. Bielefeld: transcript 2008, S. 149–168, hier S. 161.

96 Etwa die Text-Bild-Collage von Hans-Joachim Schulze: »Ariadne das Gehirn (Kontrolle)«. In: *schaden* 6 (1985), S. 25–28, hier S. 26: »foucaults mikrophysik der macht beschreibt diese als eine strategie. strategien sind die arme der wünsche. jedes werkzeug gebrauchen wir, dem schmalen grat zwischen wunsch und möglichkeit begehbar zu machen und ein optimum unserer möglichkeiten zu realisieren. macht ist also jene strategie, die uns solches optimum sichert.«

97 Michel Foucault: »Verbrechen und Strafen in der Sowjetunion und Anderswo. Ein Gespräch mit K. S. Karol«. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht. Über Straffjustiz, Psychiatrie und Medizin*. Berlin: Merve 1976, S. 68–80, hier S. 70.

98 Vgl. ebd., S. 69.

99 Vgl. ebd., S. 73.

100 Ebd., S. 69.

101 Ebd., S. 80.

Passagen wie diese verdeutlichen, warum Foucault in der DDR zu den tabuisierten Autor:innen gehörte – und angesichts dieser Äußerungen erscheint fast verwunderlich, dass dennoch ein kunsttheoretischer Aufsatz des französischen Philosophen Mitte der 1980er Jahre bei *Volk und Welt* erscheinen durfte.¹⁰² Foucaults deutliche Verurteilung des Sozialismus – oder, wie er explizit im Plural schreibt, der Sozialismen – geht dabei von der groben Kritik am gesellschaftlichen System in die feinen Mechanismen der Macht hinein, etwa in einer Beobachtung zum Instrument der Staatssicherheit:

In diesem System konnte man Erschütterung und Veränderung nicht ausschließen: es konnte etwas passieren. Der Terror ist immer umkehrbar: er wendet sich gegen diejenigen, von denen er ausgeht. Die Angst ist ein Zirkel, in den alle eingeschlossen sind [...]. Die Disziplin herrscht ungetrübt und ungefährdet.¹⁰³

In dieser Analyse kommt eine Argumentationsfigur zum Ausdruck, die nach 1990 auch von Stasi-IM wie Sascha Anderson und Rainer Schedlinski bemüht wurde, um ihre Kooperation gegenüber der Staatssicherheit zu rechtfertigen.¹⁰⁴ Sie zeigt aber auch, wie selektiv die Wahrnehmung Foucaults hier erfolgen konnte: Gefiltert wird lediglich der Aspekt der zirkulären Angst, eines Angststrudels, in dem sich bspw. Schedlinski retrospektiv gefangen sah. Das Moment der Umkehrbarkeit, die Tatsache, dass Schedlinski und Anderson als IM Teil des terroristischen Regimes waren, sucht man bei beiden Autoren jedoch vergebens.

Das Interview mit K.S. Karol ist nicht der einzige *Merve*-Text, in dem sich Foucault explizit zum Sozialismus äußert: Als Beispiel sei hier kurz lediglich ein Gespräch mit der Zeitschrift *Quel Corps?* erwähnt, in dem Foucault das »sowjetische Experiment« als »versandet« bezeichnet¹⁰⁵ – oder ein im Band *Dispositive der Macht* übersetzter Seitenhieb auf das Strafsystem in der UdSSR, die Idee, Gefangene zu etwas »Nützlichem zu gebrauchen«,¹⁰⁶ eine Maxime, die als Voraussetzung der sozialistischen Gesellschaft angesehen werden könne. Ernüchtert stellt Foucault fest: »In Wahrheit ist der einzige Sozialismus, der die Anführungszeichen des Spotts verdient, derjenige, der in unserem Kopf das verträumte Leben der Idealität führt.«¹⁰⁷

102 Alain Lance u. Maurice Regnaut (Hrsg.): *Französische Essays der Gegenwart*. Berlin: Volk und Welt 1985. Im Band erschienen neben dem kunsttheoretischen Aufsatz von Michel Foucault u. a. auch Texte von Roland Barthes, Maurice Blanchot und Jacques Derrida.

103 Foucault: »Verbrechen und Strafen in der Sowjetunion«. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht*, S. 75.

104 Vgl. Schedlinski: »Die Unzuständigkeit der Macht«, bes. S. 98–103.

105 Michel Foucault: »Macht und Körper. Ein Gespräch mit der Zeitschrift »Quel Corps?««. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht*, S. 105–113, hier S. 110.

106 Michel Foucault: »Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes«. In: Ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1978, S. 118–175, hier S. 169.

107 Michel Foucault: »Mächte und Strategien. Antwort auf Fragen der Zeitschrift *Les revoltes logiques*«. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 199–216, hier S. 202.

Von diesem Desillusionismus in Anbetracht des Kalten Krieges ist auch das Schreiben Jean Baudrillards bestimmt.¹⁰⁸ In seinem bei Merve erschienenen Buch *Der Tod tanzt aus der Reihe* (ein Kapitel aus *L'économie politique et la mort*) schreibt Baudrillard davon, dass der Kommunismus ebenso wie der Kapitalismus »dem gleichen Phantasma von Fortschritt und Freiheit und entsprechend dem gleichen phantastischen Schema der Ewigkeit von Akkumulation und Produktivkräften« verhaftet sei.¹⁰⁹ Gerade die Planwirtschaft sei in sozialistisch-kommunistischen Regimen dabei vor allem ein Grund für starre Strukturen, eine Kultur der radikalen Unverantwortlichkeit:

Ein System, das auf bürokratischer Programmierung und Planerfüllung beruht, braucht unverantwortliche Ausführungsorgane, womit sich das ganze Wertsystem der Verantwortlichkeit von selber auflöste: es ist nicht mehr zweckmäßig. [...] überall Unverantwortlichkeit; was immer auch kommt, das Individuum nimmt die bürokratischen Strukturen als Vorwand und akzeptiert es nicht mehr, von jemandem, auch nicht von der ganzen Gesellschaft, verurteilt zu werden.¹¹⁰

Dies ist ein Argumentationsmuster, das in die Richtung Foucaults geht, der am Sozialismus vor allem die Vorstellung von einem kollektiven Körper kritisch beurteilt. Zugleich führt der Sozialismus bei Baudrillard anders als bei Foucault kein »verträumte[s] Leben der Idealität«, sondern ist von Beginn an zutiefst verurteilungswürdig. Argumentativ gerät Baudrillard dabei immer wieder ins Fahrwasser der Hufeisentheorie.¹¹¹

Auch Lyotard sieht im Sozialismus, einem System, »das Rußland und seinen Satellitenstaaten von Stalin innerhalb von zwanzig Jahren aufgezwungen wurde«, ¹¹² die »Vorherrschaft der Bürokratie« und das sowjetische Experiment damit als gescheitert an.¹¹³ Das sozialistische Narrativ, das von Marx begründet worden war,¹¹⁴ sei im allgemeinen Kollaps sämtlicher Groß Erzählungen nicht mehr haltbar;¹¹⁵ die Partei in ihrer despotischen Herrschaft trotz Stabilisierungsversuchen jeglicher Art an ihr Ende gelangt:

Im Gegensatz dazu benötigt die Partei, die despotische Figur, eine territorialisierte, kodierte und im religiösen Sinne hierarchische Organisation der Ströme. Rußland, die russische Erde, das Volk und seine Folklore, seine Tänze, seine Bräuche und Trachten, Baba und Väterchen Rußland, alles, was in den »wildem« slawischen Gemeinschaften entstanden ist, von ihr instand gesetzt, konserviert und auf die

108 Vgl. Goodfield: »Postmodern Paper Tiger«, S. 241.

109 Jean Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 1979, S. 57.

110 Ebd., S. 115.

111 Vgl. ebd., S. 116.

112 Jean-François Lyotard: *Intensitäten*. Übers. v. Lothar Kurzawa und Volker Schaefer. Berlin: Merve 1978, S. 93–151, hier S. 131.

113 Bill Readings: *Introducing Lyotard. Art and politics*. London: Routledge 1990, S. 76.

114 Kevin Paul Geiman: »Lyotard's »Kantian Socialism««. In: *Philosophy & Social Criticism* 16 (1990) H. 1, S. 23–37, hier S. 29f.

115 Stuart Sim: *Lyotard and Politics*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020, S. 79.

Figur des Generalsekretärs, auf den Despoten, der sich alle Produkte aneignet, bezogen wurde.¹¹⁶

Das sowjetische Regime sei damit kein Bruch mit, sondern eine konsequente Fortführung der Zarenzeit, in der die freie Zirkulation von Gedanken, Seinsweisen und Sozios an ein Zentrum gebunden und totalitär eingeeht sei.¹¹⁷

Derlei Abgesänge und Assoziationen hatten selbstverständlich keinen Platz in der DDR¹¹⁸ – aus der sozialistischen Logik heraus ist daher gut erklärbar, warum Autor:innen wie Foucault, Baudrillard oder Lyotard vom offiziellen Literatursystem des Staates ignoriert oder gezielt ausgegliedert wurden. Sie zeigen aber auch den politischen Sprengstoff, den eine Adaption dieser Theorien in der inoffiziellen Literaturszene der DDR in sich trug. Vom bloßen Faktum der Poststrukturalismus-Rezeption im Prenzlauer Berg lässt sich somit nicht auf eine Entpolitisierung der Szene schließen; auch kann kaum argumentiert werden, dass dies im Sinne des Staates und der Staatssicherheit gewesen wäre. Um den Vorwurf der politischen Entschärfung nachzuspüren, ist demnach ein genauere Blick auf die Texte der Szene im Einzelnen notwendig. Dabei ist nicht nur die Frage zu stellen, welche Gesten des Ein- und Ausschlusses die poststrukturalistisch geprägten Essays des Prenzlauer Bergs vollziehen; auch wird ein Augenmerk darauf zu richten sein, welche Elemente der verschiedenen Theorien Foucaults, Lyotards u.a. die Ostberliner Autor:innen aufgreifen und wie sie diese in einen neuen Kontext stellen; teils gar komplett ummodellieren: Sei es im Sinne einer besseren Passgenauigkeit auf die Strukturen in der DDR, sei es, wie im Falle Andersons und Schedlinskis, um eine vermeintlich unpolitische Haltung bzw. Kunst einzufordern und theoretisch zu unterfüttern.

116 Lyotard: »Energieteufel Kapitalismus«. In: Ders.: *Intensitäten*, S. 104; vgl. auch Sim: *Lyotard and Politics*, S. 71.

117 Lyotard: »Energieteufel Kapitalismus«. In: Ders.: *Intensitäten*, S. 103.

118 Sie waren für den *Merve Verlag* allerdings charakteristisch, vgl. Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 104: »In der geistigen Situation des Jahres 1977 wurden die neuen *Merve*-Titel von vielen als Antidot gelsen: Sie gaben die besten Argumente gegen den Marxismus an die Hand. In keinem anderen Land arbeiteten sich die Intellektuellen mit so viel Verve an ihren alten Überzeugungen ab wie in Frankreich. Sie nahmen Rache für eine enttäuschte Liebe.«

4.3 Spaltungen. Aufsätze zur Kunst von Sascha Anderson

Ein Hauptgrund für die allgemeine Annahme, Anderson sei im Prenzlauer Berg eine »Zentralfigur«¹¹⁹ gewesen, ist sein Engagement für die 1986 gegründete Zeitschrift *ariadnefabrik*,¹²⁰ die im Fokus des folgenden Kapitels stehen soll. Anderson war jedoch nicht alleiniger Akteur bzw. Redakteur dieser Zeitung, vielmehr ging sie auf die Initiative mehrerer Autor:innen der Szene zurück, die zuvor vor allem für die von Leonhard Lorek verantwortete Zeitschrift *schaden* geschrieben hatten. Anhand der Stasi-Unterlagen konnte Sylvia Klötzer bereits 1995 zeigen, dass die Gründung der *ariadnefabrik* durchaus mit Wohlwollen von der Staatssicherheit begleitet wurde, zumal neben Sascha Anderson vor allem der zweite Stasi-IM der Szene, Rainer Schedlinski, als Gründungsmitglied installiert war: »Viele der Autoren wurden dadurch erneut und ohne daß sie es wußten in Strukturen eingebunden, aus denen sie sich ausgestiegen glaubten.«¹²¹ Die *ariadnefabrik* sollte als Konkurrenzzeitschrift zu Loreks *schaden* fungieren, allerdings mit einer stärkeren Abgrenzungstendenz, da sie durch ihre sperrigen, essayistischen Texte einerseits ein kleineres Publikum ansprach; andererseits eine stärker theoretische Ausrichtung hatte. Schedlinski und Koziol sprechen in ihrer Einleitung zum *Abriß der Ariadnefabrik* 1990 von einer allgemeinen »praxisunzufriedenheit«¹²² (AdA 7), die in einem »theoriebedürfnis« gemündet habe. Bemerkbar gemacht habe sich der »theorienotstand« vor allem in der von Elke Erb herausgegebenen Anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung*,¹²³ der Herausgeberin sei etwa aufgefallen, »daß unter den worten [der Anthologieautor:innen] häufig eine theorie lagerte, die vordem eher verschwiegen, als verfahrensordnung existierte; die das lesen der texte veränderte und nun ihr system offenzulegen begann.« (AdA 7)

Koziol und Schedlinski präsentieren den Entstehungsprozess der *ariadnefabrik* also als quasi natürlichen Vorgang im »kulturschutzgebiet« Prenzlauer Berg, den Wunsch nach »theoretisierende[n] texte[n]« als Grundbedürfnis der heranwachsenden Generation (AdA 8). Dass ein solches Bedürfnis in der inoffiziellen Literaturszene Ostberlins existierte, soll hier nicht in Abrede gestellt werden – schließlich legt der breite Autor:innenkreis der *ariadnefabrik*, der weit über den Einflussbereich der beiden Stasi-IM Ander-

119 Rolf Jucker: »SchriftstellerInnen der DDR als Verräter und Aufklärer zugleich. Zu Christa Wolf, Sascha Anderson, Rainer Schedlinski und Heiner Müller«. In: Osman Durrani (Hrsg.): *The new Germany. Literature and society after unification*. Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, S. 1–13, hier S. 6; vgl. zu dieser Ansicht kritisch auch: Mann: *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR*, hier S. 292f.

120 Die Zeitschrift *ariadnefabrik* erschien zwischen 1986 und 1990 in insgesamt 24 Heften, die als Digitalisat der Deutschen Fotothek in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden einsehbar sind. Abgerufen am 4. Juni 2023 unter: <https://katalog.slub-dresden.de/id/o-382927478>.

121 Sylvia Klötzer: »(Sub)kultur und Staatssicherheit. Rainer Schedlinski«. In: Cosentino u. Müller (Hrsg.): *»im widerstand/in mißverständnis«?*, S. 51–74, hier S. 63.

122 Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski: »Editorial«. In: Dies. (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*, S. 7f, hier S. 7. Im Folgenden wird aus dieser Anthologie nach dem Schema »AdA Seitenzahl« zitiert.

123 Die Autoren spielen hier auf die Vorbemerkungen Elke Erbs zur Anthologie an: Elke Erb: »Vorwort«. In: Dies. u. Sascha Anderson (Hrsg.): *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1985, S. 11–17.

son und Schedlinski hinausgeht, teils gar damals mit ihnen in offenem Disput stehende Autor:innen umfasst, beredtes Zeugnis dafür ab. Dennoch ist gerade mit Blick auf die Beiträge der beiden bekannten Spitzel, die der Staatssicherheit Hefte übermittelten und Bericht über redaktionelle Prozesse erstatteten, Vorsicht geboten, wenn hier von einem fast notgedrungenen Projekt die Rede ist. Ob Anderson und Schedlinski mit ihren Beiträgen zur Zeitschrift auf der inhaltlich-argumentativen Ebene einen Kurs einschlagen, der möglichen Zielen der Staatssicherheit nach einer politischen Entschärfung und Zersetzung der Szene mitunter entgegenkam, soll auf den folgenden Seiten erörtert werden. Dabei wird es auch um die Strategie gehen, wie diese Texte – der die Referenz zur französischen Philosophie prominent eröffnenden Zeitschrift¹²⁴ – sich poststrukturalistische Theoreme aneignen und zunutze machen.

4.3.1 Gilles Ohr. Anderson lauscht Wolfram Adalbert Scheffler

Andersons Beiträge zur Zeitschrift lesen sich auf den ersten Blick nicht wie Texte, die eine Ausgrenzung vollziehen oder isoliert dastehen: Im Gegenteil, es sind Aufsätze, in denen sich Anderson als Netzwerker, intellektueller Kunstbetrachter und -förderer inszeniert. Für die *ariadnefabrik* schreibt er etwa Essays zu den Künstler:innen C.M.P. (Cornelia) Schleime, A.R. Penck, Wolfram Adalbert Scheffler, Helge Leiberg, Ralf Kerbach, Angela Hampel und Thomas Florschütz. In die Kunstbetrachtungen flicht Anderson immer wieder Elemente und Begriffe poststrukturalistischer Theorie ein; deutet diese jedoch um und versucht, in Kombination mit der Kunstbetrachtung selbst eine allgemeine Programmatik zu entwerfen.

Ein besonders augenfälliges Beispiel für diese Strategie ist der Aufsatz »die heiligen füße«¹²⁵ aus dem zweiten Heft der *ariadnefabrik* (1987), der im Folgenden als Angelpunkt der Analyse dient – und auf den, nach knappen Exkursen in verwandte Beiträge, immer wieder zurückzukehren sein wird. Er bündelt Reflexionen zu Scheffler, Schleime, Leiberg und Kerbach, springt zwischen den Künstler:innen hin und her – und wird mit einer Passage eröffnet, die zunächst nichts über den Gegenstand des Aufsatzes verrät, zugleich jedoch typisch für den Tonfall Andersons ist:

eines tages erwachst du, und dein erwachen ist ein blutiges messer, vielleicht das immerwährende, sich von der achse deines selbstverständnisses abspulende, in der vielfalt deiner wurzeln irrende, mit dem du nicht deine geschichte klärst, nicht dei-

124 Schon der Name *ariadnefabrik* ist ein Referenzsignal auf ein Stück französischer Philosophie: den Dialog zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze, wie er im Merve-Band *Der Faden ist gerissen* von 1977 dokumentiert ist. Im Eingangstext charakterisiert Foucault Deleuzes Schreiben in Form des Ariadnemythos und deutet diesen um als Erzählung über das Ende der Metaphysik. Vgl. Michel Foucault: »Der Ariadnefaden ist gerissen«. In: Ders. u. Gilles Deleuze: *Der Faden ist gerissen*. Übers. v. Walter Seitter u. Ulrich Raulf. Berlin: Merve 1977, S. 7–12, hier S. 8.

125 Sascha Anderson: »die heiligen füße«. In: *ariadnefabrik* (1987) H. 2, S. 2–15; auch in: AdA 51–57.

ne verletzlichkeit teilst, nicht den gestrigen tag aus dem dunkel der unsterblichkeit ins spektralisierende licht aufbrechender wunden zerrst. nicht du mußt dich reinwaschen vom makel der übertretung, das jetzt als front dem gewesenen gegenüber installieren; denn dann würde es erstarren im künstlichen raum deiner umkreisung, bilder deiner verzweigung, daß jedes erwachen ein weiterer schritt wird, werden.¹²⁶

Die verschachtelten Sätze springen von Negation zu Negation; verharren nie länger als wenige Worte im selben sprachlichen Bild, das sie sofort wieder notgedrungen brechen: Auf diese Weise kommen groteske Formulierungen zustande: ein sich »abspulende[s]« Messer; ein »gestrige[r] tag«, der »ins spektralisierende licht aufbrechender wunden« gezerzt wird – derlei dunkle Metaphern sind für sämtliche Texte Andersons charakteristisch. Der Verdacht des Nonsens liegt nahe und scheint Boyer in seiner Vermutung recht zu geben, dass es hier nicht um einen Inhalt oder eine Programmatik, sondern schlicht darum geht, unverständliche Texte zu schaffen, die *gate keeping* betreiben.¹²⁷ Zugleich jedoch lassen sich einzelne wiederkehrende Motive des Poststrukturalismus in Andersons Text finden: Das Messer der Spaltung, die rhizomatische Identität, die Suche nach einem übergeordneten Narrativ, einer Geschichte – schließlich die Kritik am Ideal der Reinheit und das Tabu der Übertretung. All diese Elemente vermischt Anderson, freilich ohne kenntlich zu machen, welchen Quellen, welchen Theorien er sie entlehnt; auf wen er hier im Einzelnen anspielt. Somit sind die Bilder nur für einen Kreis von Eingeweihten erkenn- und dechiffrierbar – die vermeintliche Offenheit der abstrakten Formulierungen erweist sich als Technik des Aus- und Einschlusses.

Um eine derart hermetische Konstellation, ein abgeschlossenes System geht es auch auf der inhaltlichen Ebene des Textes: Der Moment des Aufschneidens/Öffnens, das Erwachen wird hier nicht etwa als etwas Positives, sondern als brutaler Akt des Bewusstwerdens, der Abspaltung, des »reinwaschen[s]« interpretiert, als »front«-stellung oder Polarisierung: »dieser bruch aber macht dich zum pol, als der du, dem der du warst, alles entziehst, was dieses bild werden liess. es ist dann dein letztes bild, denn mit ihm hast du die gründe fixiert, und du wirst nur noch bilder malen, die sich auf dieses bild beziehen.«¹²⁸ Bewusstsein interpretiert Anderson somit als Sackgasse, als selbstreferenziellen Zirkelschluss, der einer Polarität ebenso verhaftet ist wie einem fixierten, starren Rahmen – aus dem dann Sprache als »technik« und das Schreiben selbst hervorgeht: »eine technik«, »die als sprache benutzt [...] das denken kontrolliert.« Später im Text ist noch expliziter von den »schwarzaufweissen roten fäden« die Rede, die »das gehen zu einer ruine sich unaufhörlich vermehrender zentren machen.«

Der Tenor dieser Zeilen ist unüberhörbar: Es geht darum, die Schwächen einer Denkweise aufzuzeigen, die mit Eindeutigkeit, mit Zentralisierung, Orientierung und Erkenntnis arbeitet – in dieser Negativität erinnert Andersons Text auch an Argumentationsmuster des Poststrukturalismus. So kann die Formulierung des »in der vielfalt deiner wurzeln

126 Anderson: »die heiligen füße«, S. 2f, auch in: AdA 51.

127 Vgl. Boyer: »Foucault in the Bush«, S. 220.

128 Anderson: »die heiligen füße«, S. 3; AdA 51.

irrenden« Messers als Anspielung auf Deleuzes und Guattaris Einleitung zu ihrem Buch *Tausend Plateaus* gelesen werden, die bei Merve 1980 unter dem Titel *Rhizom* erschien.¹²⁹ Das Ziel von Deleuze und Guattari ist die Herstellung einer »Vielheit«, die durch »das Viele (multiple)«¹³⁰ konstruiert wird und sich etwa in einer inneren Heterogenität,¹³¹ aber auch in der Ablehnung eines Dualismus, einer Polarität äußert.¹³² Das Rhizom ist kein Ergebnis rationaler (intelligibler) Denkprozesse und lässt sich in dieser Weise auch nicht beschreiben; es ist in sich beliebig:

Fassen wir die wichtigsten Merkmale eines Rhizoms zusammen: im Unterschied zu den Bäumen und ihren Wurzeln verbindet das Rhizom einen beliebigen Punkt mit einem anderen; jede seiner Linien verweist nicht zwangsläufig auf gleichartige Linien, sondern bringt sehr verschiedene Zeichensysteme ins Spiel und sogar nicht signifikante Zustände [...]. Im Gegensatz zur Graphik, Zeichnung und Photo, zu den Kopien bezieht sich das Rhizom mit seinen Fluchtlinien auf eine Karte mit vielen Ein- und Ausgängen; man muß sie produzieren und konstruieren, immer aber auch demontieren, anschließen, umkehren und verändern können.¹³³

Für Deleuze und Guattari kommt an dieser Stelle also die Kunst ins Spiel; und auch bei Anderson mündet die Reflexion über Rationalität und Selbstbezüglichkeit von Sprache in einem Verweis auf die Kunst: Ihr Ziel sei es, »einer verschiebung der bedeutung« durch die »handschrift des künstlers« ebenso zu entgehen wie einem »erwachen« und bewussten Betrachten des Bildes, das »die weissen flecken in den atlanten« aus Gründen der Ökonomie kittet und die »differenz zwischen titel und bild« nicht mehr als solche wahrnimmt; also im Streben nach Intelligibilität jeden Bruch der erzeugten Kontinuität ignoriert.¹³⁴ In »wolfram adalbert schefflers zeichnungen« sieht er eine Möglichkeit, diesem Betrachtungsmodus zu entgehen, ihnen in »einer situation unmöglicher begegnung« entgegenzutreten, die das Andere nicht einhegt und handhabbar macht, sich nicht der »willkür einer entschlüsselung« unterwirft, sondern sich von diesen kontrollierenden, bewussten Handlungen lossagt:

betreten wir nun, frei von der last der geschichten, die uns immer nur erklären [...] wie die kunst und wie das leben zueinander passen. nichts geht mehr. die geschichten in der zahllosigkeit ihrer varianten und der damit entstehenden scheinbaren kreuzungen wie wiederholungen, sind der plan für ein bauwerk des spiels mit der identität.¹³⁵

129 Gilles Deleuze u. Félix Guattari: *Rhizom*. Berlin: Merve 1980. Das Buch avancierte innerhalb der Westberliner Untergrund-Szene schnell zum Kultbuch, vgl. dazu Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 115.

130 Deleuze u. Guattari: *Rhizom*, S. 11.

131 Vgl. ebd., S. 17.

132 Vgl. ebd., S. 33.

133 Ebd., S. 34f.

134 Anderson: »die heiligen füße«, S. 3; AdA 51f.

135 Anderson: »die heiligen Füße«, S. 4; AdA 52.

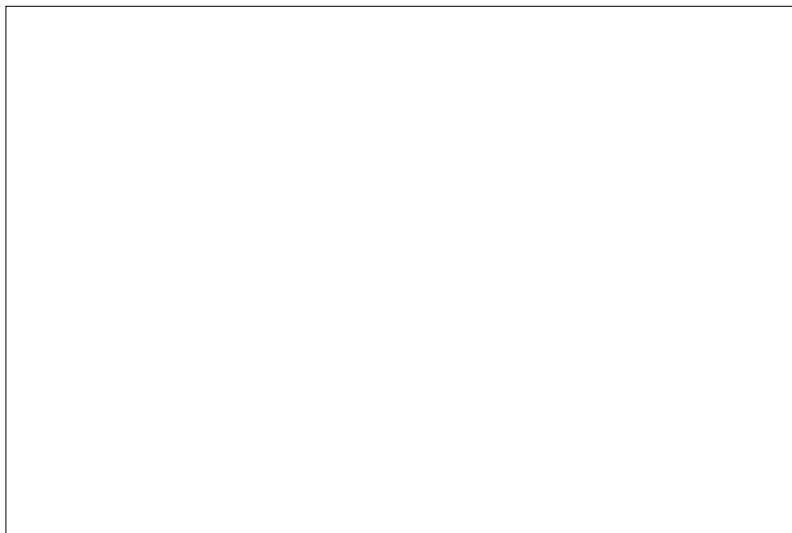


Abb. 17: Wolfram Adalbert Scheffler: »Weibliche Akte, deformiert.« (1984)
 In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 1. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek,
 Datensatz Nr. 85005950, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
 © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Die Freiheit wird von Anderson also als zentrales Element der nicht- bzw. vorrationalen Rezeptionsweise von Kunst aufgefasst, die Scheffler mit seinen vielschichtigen, unzugänglichen und spielerischen Zeichnungen provoziere. Die Forderung, »dass das künstlerische Handeln dank seiner Neukombination sinnlicher Zeichen und deren bislang ungedachter Sinnstiftung das Gesellschaftlich-Unbewusste einzubringen und neu zu artikulieren«¹³⁶ habe, findet sich bereits bei Deleuze.

Dass Anderson dies nun für seine Kunstreflexionen adaptiert, zeigen nicht nur die oben skizzierten begrifflichen Anleihen, sondern auch weitere Ausführungen zu Wolfram Adalbert Scheffler, die in der *ariadnefabrik* kurz zuvor (1987, H. 1) unter dem Titel *Gilles Ohr* gedruckt wurden.¹³⁷ In Schefflers Skizzentagebüchern entdeckt Anderson »eine sprache, die unfähig schien, das detail zu verschweigen«¹³⁸ – doch geht es ihm weniger um einen naturgetreuen Realismus, sondern vielmehr um verborgene Einzelheiten, die sich nicht mehr eindeutig identifizieren und somit nur noch ungefiltert erfahren lassen. Im Sinne poststrukturalistischer Kommunikationsmodelle spricht er von dieser geheimnisvollen Kunst als »postgeheimnis«: »absender und adresse sind eins« – eine Art selbstreferentielle Sprache des Kunstwerks, in dem der Schöpfer, ebenso wie der Rezipient, auf

136 Michaela Ott: »Ästhetische Politiken«. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* (2016), S. 97–110, hier S. 102.

137 Sascha Anderson: »Gilles Ohr«. In: *ariadnefabrik* (1987) H. 1, S. 27–30; AdA 49–51.

138 Anderson: »Gilles Ohr«, S. 27; AdA 49.

sich selbst zurückgeworfen wird. Dergestalt erteilt Anderson jedem Versuch der Interpretation eine Absage, schreibt vollmundig von »der kunst des zwanzigsten jahrhunderts«, die »eine den prozeß störende gebärde« vollziehe. Für ihn sei ein Teil der Wahrheit der Kunst »ihr recht der distanz«, das es in der Wahrnehmung anzuerkennen gelte. Als Kunstbetrachter versuche Anderson die Zeichnungen Schefflers weder zu »okkupieren«, noch sie sich selbst ähnlich zu machen. So wirke die Kunst wieder ursprünglich und bedingungslos. An die Stelle des repräsentativen, auf Stellvertreterschaft abzielenden »pastoralen ohrs der letzten dreihundert jahre« tritt nun *Gilles Obr.* Er fasst auch dies wieder im Bild einer »abschneidende[n] handlung«, wobei ihm hier ein »beil« als »werkzeug« dient. Dies ruft den Begriff der Spaltung auf den Plan – in der Forschung gelesen als Andersons verdecktes Eingeständnis, für die Stasi tätig zu sein. Er lässt sich jedoch auch mit dem Deleuze'schen Primat verknüpfen, »ein neues Bild des Denkens zu entwerfen: [...] ein Denken, das von sich aus in Beziehung zum Dunklen steht und in seiner ganzen Länge von einem Riß durchzogen wird«. ¹³⁹ In dieser Weise entwickelte auch Deleuze zahlreiche seiner Gedanken durch intensive Kunstreflexion. ¹⁴⁰ Für ihn ist Kunst – ebenso wie für Anderson – eine »isolierte Realität«, ¹⁴¹ ihre Betrachtung ein »Hervortreten[] von bis dato Ungesehenem und von dessen Zurücktreten ins Unsichtbare«. ¹⁴² In Andersons Geste des Ohr-Abschneidens kann man – neben der Van-Gogh-Allusion – Deleuzes Absage an das Primat des Auges wiedererkennen: die Hinwendung zur Sinnlichkeit, die Neuschreibung der Kunstgeschichte »als Geschichte der haptischen Kunst«. ¹⁴³ Andererseits erinnert die Art der Kunstreflexion frappierend an einen Essay des Philosophen Roland Barthes über den Zeichenkünstler Cy Twombly, der 1983 bei *Merve* als eigenständiger Band veröffentlicht wurde. ¹⁴⁴ Barthes schreibt: »das Auge, das ist die Vernunft, die Evidenz, die Empirie, die Wahrscheinlichkeit, die Kontrolle, die Koordination, die Imitation; als exklusive Kunst der Schau war unsere gesamte Malerei einer repressiven Rationalität unterworfen«. ¹⁴⁵ Damit verweist er auf eine ähnliche Großerzählung wie Anderson. Cy Twombly befreie nun »die Malerei von der Schau«, indem er »den Druck von der Materie nimmt, indem er sie leichthin so aufträgt, daß ihre Körnung sich streut«. ¹⁴⁶ Eine Befreiung der Kunst als Zerfall in unüberschaubare Details, wie Anderson dies auch für Scheffler beansprucht. Barthes spricht von einer Zersplitterung:

139 Gilles Deleuze: »Der Mensch, eine zweifelhafte Existenz«. In: Ders. u. Foucault: *Der Faden ist gerissen*, S. 13–20, hier S. 17f.

140 Vgl. Dagmar Danko: *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren*. Bielefeld: transcript 2011, S. 12.

141 Ebd., S. 133.

142 Michaela Ott: »Gilles Deleuze«. In: Iris Därmann u. Kathrin Busch (Hrsg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München: Fink 2011, S. 113–123, hier S. 114.

143 Danko: *Zwischen Überhöhung und Kritik*, S. 152.

144 Roland Barthes: *Cy Twombly*. Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1983.

145 Ebd., S. 16.

146 Ebd., S. 67.

Ich betrachte die Schriftzüge von TW als solche kleinen Satori: ausgegangen von der Schrift (einem typischen Kausalfeld: man schreibt, sagt man, um zu kommunizieren) schicken sich nutzlose Splitter, die nicht einmal interpretierte Buchstaben sind, an, das aktive Sein der Schrift, das Gewebe ihrer Motivationen, selbst der ästhetischen, zu suspendieren: *die Schrift* findet nirgendwo mehr Unterkunft, sie ist absolut überflüssig.¹⁴⁷

Barthes zufolge birgt die Betrachtung von Twomblys Zeichnungen »eine mentale Erschütterung, die außerhalb aller bekannten intellektuellen Wege den Zugang zur buddhistischen ›Wahrheit‹ ermöglicht: leere, von Formen und Ursächlichkeiten abgekoppelte Wahrheit.«¹⁴⁸ In ihren Befunden bzw. Ansprüchen an die Kunst treffen sich Andersons Reflexionen zu Scheffler mit denen von Deleuze und Barthes: Es geht um das Befürworten einer Wahrnehmung, die nicht mehr versucht, das Bild zu interpretieren, sich ihm identifizierend oder kontrollierend zu nähern – so etwa, wie auch Deleuze dies für das Konzept der Intention fasst.¹⁴⁹ Vielmehr soll das Kunstwerk sinnlich erfahrbar gemacht, eine Distanz zwischen ihm und dem Betrachter zugelassen werden. Die Konsequenzen aus diesem Befund jedoch gehen in verschiedene Richtungen: Während Deleuze Kunst als Möglichkeit der Innovation sieht, als Anstoß zum Umdenken¹⁵⁰ und insofern für ihn die »Zurückhaltung« der Kunst auch eine »ästhetische Politik« birgt;¹⁵¹ während Barthes »eine positive Mächtigkeit«¹⁵² in der Zurückhaltung Cy Twomblys entdeckt und ihr dadurch Subversion attestiert,¹⁵³ ist das Bild Schefflers bei Anderson »ein loch, durch das ich sehen kann, und sehe, die politiker sind beschäftigt, zu entpolitisieren, und ihre perspektive aufs bild ist nicht die meine«.¹⁵⁴ In diesem Sinne geht es Anderson vor allem darum, sich von anderen Betrachtern abzugrenzen, sich selbst als »allein«, als Solitär zu identifizieren, den Begriff des Politischen gegen den Strich zu bürsten und ihn dadurch ad absurdum zu führen. Andersons Abschnitt zu Scheffler im Text *die heiligen füße* endet dergestalt in einer Geste des Vereinzelns, des Verunklärens und Verwischens. Es wird weniger ein neues Potenzial der Kunstbetrachtung entworfen; vielmehr schließt der Absatz mit einem Sammelsurium aus mystifizierenden Begriffen:

147 Ebd., S. 12.

148 Ebd.

149 Vgl. etwa Gilles Deleuze: »Pierre Klossowski oder Die Sprache des Körpers«. In: Pierre Klossowski [u. a.]: *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve 1979, S. 39–66, hier S. 60.

150 Zu dieser Denkfigur bei Deleuze, vgl. Christian Jäger: »Wahrgenommen Wahrnehmen wahrnehmen. Zur Begriffsbildung der ›Autonomie des Kunstwerkes‹«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 6 (1997) H. 1, S. 128–147, hier S. 143.

151 Ott: »Ästhetische Politiken«, S. 97.

152 Barthes: *Cy Twombly*, S. 34.

153 Ebd., S. 86.

154 Anderson: »Gilles Ohr«, S. 29; AdA 50.

das monstrum des vergessens trauert um den verlust der sprache, theseus gibt ihm den tod zurück, spricht mit ihm und folgt dem rinnsal künstlicher füsse, männlichen sehens, weiblicher jugend, tierischen alterns, menschlicher wölfe, hündischer armut, reichen lebens an die quelle der zeit, den schoß der mutter metaphor, die es wieder und wieder versucht, bis die ähnlichkeiten im gestus verschwindender tatsachen verblassen.¹⁵⁵

Damit ist das Fazit von Andersons Beobachtungen zu Scheffler – ebenso wie in *Gilles Ohr* – eher eine Lossagung von bestehenden Strukturen denn ein Ausloten neuer Perspektiven. Zugleich markiert es noch einmal die Zugehörigkeit zur französischen Postmoderne, indem durch die Anspielung auf Theseus erneut auf den Ariadnemythos Bezug genommen wird. Dieser war namensgebend für die *ariadnefabrik*, wobei sich seine Rezeption im Prenzlauer Berg anlehnte an eine gemeinsame Auslegung bei Deleuze und Foucault im *Merve*-Band *Der Faden ist gerissen*. Insbesondere Foucault hatte dort im Bild der sich selbst einen Strick drehenden Ariadne den Tod der Metaphysik in der Philosophie Deleuzes ausgerufen.¹⁵⁶

4.3.2 Eine »heidnische« Art der Kunstbetrachtung. Anderson über Helge Leiberg

Um den metaphysischen Rahmen der Kunst (bzw. dessen Entkräftung) geht es Anderson auch im Abschnitt der *heiligen füße*, den er dem Maler Helge Leiberg widmet: dort ist zu lesen, Leiberg schaffe Kunst in einer Zeit, »in der die bilder ideologietransportierende funktionen füllten«,¹⁵⁷ die Propaganda zugleich jedoch eigentlich in Auflösung begriffen sei. Dieser Prozess lasse den »wunsch nach kontinuierität; eins zu sein mit dem anderen« erstarken. Er zeige sich etwa in den Erwartungshaltungen bei dem Besuch einer Ausstellung. Den Bestrebungen wird nun eine eigene, abtrünnige, »heidnische[]« Weise der Kunstbetrachtung gegenübergestellt: Anderson zufolge wachse durch sie eine »erfahrung, die uns aufgerichtete untrennbar mit der natur der sich durch spaltung vermehrenden wesen verbindet«. Was sich wieder als Bekenntnis zu Deleuzes Schizophrenie, zum Verfahren der Spaltung lesen lässt, ist auch eine Abgrenzung des »wir« von einem allgemeinen Zeitgeist, von einem *Ihr* der »offensichtlichen ideen- und geschichtenträger«:¹⁵⁸ ein exklusives »wir«, in dem Sascha Anderson die von ihm vorgestellten Künstler:innen verortet. Diese Trennung erreicht Anderson auch durch einen Dualismus von Bild und Sprache bzw. Schrift: Letztere sei Werkzeug des strukturierten Denkens, das sich zwanghaft in »fragen und [] nebensätze« gliedern lasse, »sich nichts gibt, [...] sich nichts nimmt, nichts an sich reißt vom moment der begegnung« – demnach also bloß Worte, eine »geschichte« und »geschichtsschreibung« suche, um die eigene Teilnahmslosigkeit in der Ausei-

155 Anderson: »die heiligen füße«, S. 4; AdA 52.

156 Vgl. Foucault: »Der Ariadnefaden ist gerissen«. In: Ders. u. Deleuze: *Der Faden ist gerissen*, S. 7.

157 Anderson: »die heiligen füße«, S. 10; AdA 54.

158 Anderson: »die heiligen füße«, S. 10; AdA 54.

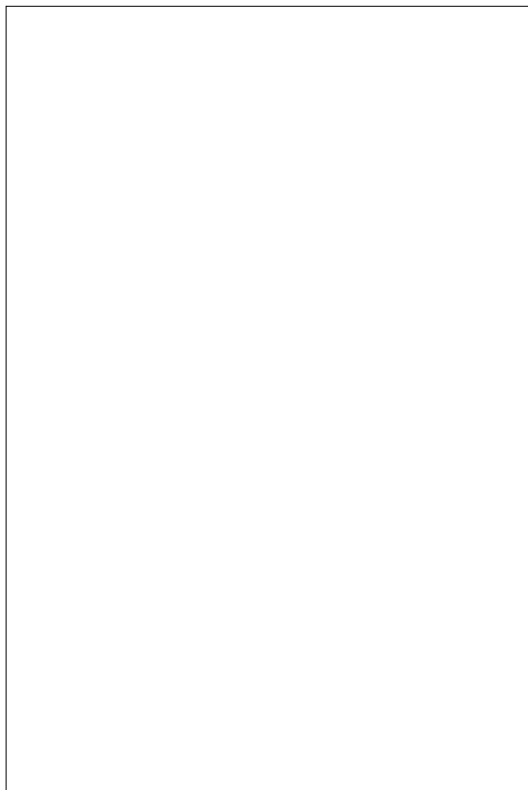


Abb. 18: Helge Leiberg: »Tanzende.« In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 2, S. 14. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005890, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

nandersetzung mit Kunst zu kaschieren. Das Bild hingegen charakterisiert Anderson als »schreiend[]«. Dergestalt spricht er auch den Bildern Helge Leibergs eine affizierende Wirkung zu; mutmaßt, sie entsprängen »der erotik der hohen abstraktion«, stellten den Tod aus, den jede rationale Sprache stets zu bändigen versuche.¹⁵⁹ Argumentativ rückt Anderson hier wieder in die Nähe Deleuzes, der Sprache in ihren Rationalisierungs- und Reinigungstendenzen als Gegenpol zur Sinnlichkeit des Körpers charakterisiert.¹⁶⁰ Die Ausführungen erinnern jedoch auch an Baudrillards Thesen zum »Denken des Bewußtseins«, dem er das »Denken der Diskontinuität und des Bruches« gegenüberstellt hatte.¹⁶¹ Dabei ist für ihn besonders der Tod eine Möglichkeit der radikalen Subversion,

159 Anderson: »die heiligen füße«, S. 10; AdA 55.

160 Vgl. Deleuze: »Pierre Klossowski«, S. 52.

161 Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 48.

»ein Vorzeichen der Abschaffung der Macht«¹⁶² und im rationalen System verschiedenen Repressionen unterworfen.¹⁶³ Andersons recht unvermittelter Kommentar: »es ist schon eigenartig, mit welch gewaltigen energien der mensch sich ein bild des todes schafft. vielleicht um in ihm nicht den tod, aber die erfahrung mit dem tod, zu bannen«¹⁶⁴ lässt sich als Allusion auf Baudrillard lesen, könnte aber auch einer Aneignung Blanchot'scher Theoreme entspringen.

Von Blanchots intensiver Auseinandersetzung mit dem Verhältnis zwischen (universellem) Tod bzw. Todeserfahrung und Sprache zeugt der *Merve*-Band *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Vor allem geht es ihm darum, dass die Angst vor dem Tod, vor dem Schweigen im Sprechakt *per definitionem* mitschwingt – als Negativfolie oder tabuisierte Möglichkeit somit in jedem Wort enthalten ist: »Wenn ich spreche, ist es daher richtig zu sagen: der Tod spricht in mir«.¹⁶⁵ Dabei kämpft das Nichts, der Tod – kurz: das Schweigen – unablässig in der Sprache um sein Recht. Gefasst wird dies in eine sprachliche Beschwörungsformel, die an Andersons Umschreibung einer Sprache »die sich nichts gibt [...] und nichts nimmt« gemahnt:

Das Wort genügt der Wahrheit nicht, die in ihm enthalten ist. Man mache sich nur die Mühe, ein einziges zu hören: in ihm kämpft und arbeitet das Nichts, gräbt unentwegt, bietet all seine Kräfte auf, sucht einen Ausgang, vernichtet, was es umfaßt, unendliche Unruhe, Wachsamkeit ohne Form und ohne Namen.¹⁶⁶

Auf welche Theorien sich Anderson konkret bezieht, lässt sich unmöglich sagen – denn zum amalgamierenden Verfahren der Aneignung und Umdeutung gehört auch, dass diese nicht explizit benannt werden. Dass Anderson etwa im selben Zug von den Fremdheitserfahrungen gegenüber Tieren, ihrer Unterjochung durch menschliche Experimente¹⁶⁷ und vom Torso als »konstruktion der erinnerung an gewalttätigkeit« schreibt,¹⁶⁸ spricht für einen deutlichen Verweis auf Deleuze. Da diese Theorieelemente und Metaphern relativ lose beieinanderstehen, manifestiert sich jedoch der Eindruck von Beliebigkeit in den einzelnen Anspielungen. Der Bezug auf Helge Leibergs Grafiken wird erst mit der Thematisierung von Körperlichkeit und Torso-haftigkeit der betrachteten Figuren deutlich; wobei er nicht explizit im Text hergestellt wird, sondern vom Leser anhand seiner Vorkenntnisse rekonstruiert werden muss. Im Text *die heiligen füße* spricht Anderson somit eine Leser-

162 Ebd., S. 125.

163 Vgl. ebd., S. 139.

164 Anderson: »die heiligen füße«, S. 11; AdA 55.

165 Maurice Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Berlin: Merve 1982, S. 79.

166 Ebd., S. 85.

167 Vgl. zu den ökokritischen Dimensionen der *Tausend Plateaus*: Roland Borgards: »Cultural Animal Studies«. In: Gabriele Dürbeck u. Urte Stobbe (Hrsg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau 2018, S. 68–80, hier S. 73f.

168 Vgl. zum Torso bei Deleuze: Laura Guillaume: *Deleuze and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, S. 214f.

schaft an, die nicht nur über die Werke der DDR-Künstler:innen bestens informiert ist, sondern auch die Theorien von Deleuze, Baudrillard und Blanchot zur Kenntnis genommen hat. Dennoch macht er sich mit den Autor:innen der Szene nicht gemein, sondern wird nicht müde, sich als Einzelperson und Solitär herauszustellen. Deutlich wird dies etwa, wenn Anderson, der 1986 dank seiner Stasi-Mitarbeit in den Westen ausreisen durfte, wie selbstverständlich von Exponaten in der Berlinischen Galerie schreibt: »im januar dieses jahres, im zusammenhang mit fernsehaufnahmen, [...] habe ich mich für den beginn einer einstellung, die in einem saal der sammlung der berlinischen galerie im gropiusbau spielte, neben eine sehr lebendig scheinende, einen punk figurierende plastikskulptur gestellt«. ¹⁶⁹

Anderson betreibt hier in doppelter Hinsicht Selbstinszenierung: einerseits, indem er sich als in der Öffentlichkeit stehender Kulturschaffender präsentiert, für den sich das westdeutsche Fernsehen interessiert; andererseits, indem er von der DDR-Kunstabtachtung unvermittelt auf eine Westberliner Galerie umschwenkt, deren Besuch den meisten Leser:innen der *ariadnefabrik* im Osten Berlins versagt war. Überdies stellt sich Anderson selbst als Kunstwerk dar, das mit dem Exponat, der Punk-Plastik im Hintergrund, verschwimmt. Das ist hier zu interpretieren als Seitenhieb auf das Westfernsehen, das Anderson – seinen Aussagen gemäß – auf das Klischee des Ostpunkts reduziere; mit ihm, dem Ostler, Versuche anstelle; seine Identität als Anderen einzuhegen suche. Ein ähnliches Denk- und Argumentationsmuster, vermutlich um die Kooperation mit Westmedien als unerwünscht und unattraktiv zu markieren, findet sich bei Anderson und Schedlinski auch in späteren Texten.

4.3.3 Im Theater der Repräsentation. Anderson über Ralf Kerbach

Andersons Text *die heiligen füße* wendet sich fernerhin auch dem Werk Ralf Kerbachs zu und kreiert erneut eine »Wir«- vs. »Die«-Opposition: Auf der einen Seite beschreibt er die »langweilige neunziggraddrehung eines literarismus«, »fragezeichen entmündigter und trotzdem weiterwirkender gewalt«, die damit »spiegelbild der diffizilen gewalt der ordnenden macht ist« – und schießt so wieder gegen die intelligible Kunstbetrachtung. Auf der anderen Seite steht für ihn die »roheit des lebens«, die durch die umfassende Gewalt der Rationalität, des Systems unterdrückt werde: »denn deren politik setzt gegen uns [...] fort, was im krieg, nicht im überlappenden, vermischung herstellenden, sondern in dem an den grenzen die grenzen verschiebenden krieg, fundiert.« Ralf Kerbach wirft Anderson zufolge ein Schlaglicht auf diesen unterdrückten »ausschluss« aus den »kammern der geschichte«, wohin die »maschinerie der identifikationen« das Unlieb-same verbannt hatte. Allerdings verneint Anderson den Verdacht, dass Kerbach das Ausgeschlossene, Verbannte selbst zeige: Diese Identität, das »wir«, existiere lediglich als »maskerade« zur Unterdrückung. Vielmehr mache Kerbach ebenjene »halbierung«, ¹⁷⁰ die Operation des Ausschlusses selbst sichtbar:

169 Anderson: »die heiligen füße«, S. 12; AdA 55.

170 Anderson: »die heiligen füße«, S. 12; AdA 56.

so kommt es in Kerbachs Bildern immer wieder zu Texten, deren Sophismus, obwohl er vordergründig erscheint, eine Wirkung der Differenz zwischen persönlichem Sprechen und Negierung in Form von Fixierung der Sprache, bedeutet; Bilder, deren Rätsel sich auch in jenem Bruch bilden, der die Erfahrung mit dem Zentralismus in eine binäre Alternative überträgt.¹⁷¹

Damit stellt Anderson auch Kerbachs Malerei in das Zeichen der Negativität, des Widerspruchs – wobei vage bleibt, worin genau dieser Bruch mündet, was die konkrete »binäre alternative« zum zentral regulierten System darstellt. Klar erkennbar sind jedoch, obwohl erneut nicht explizit benannt, die Bezüge zum Poststrukturalismus. Die Rede ist von der »Wirkung der Differenz«; einer Kategorie, die sowohl für Deleuze relevant ist,¹⁷² als auch etwa in Lyotards Konzept des Widerstreits (*Le Différend*) eine zentrale Rolle spielt: »a differend is an ostensibly irreconcilable dispute and dealing with it constitutes for Lyotard one of the most critical tests of a political system.«¹⁷³ Dem Sophismus weist Lyotard in den Texten des Merve-Bands *Das Patchwork der Minderheiten* (1977) eine zentrale Bedeutung zu: Sein Ziel sei es, das schwächste Argument zum stärksten zu machen, und damit die Unterscheidungen vom »Reinen und dem Unreinen, dem Absoluten und dem Relativen, dem An-Sich und dem Einzelnen« zu verwischen.¹⁷⁴ Damit ist Sophismus eine Spielform der Narretei,¹⁷⁵ die gegen einen »masterful account«, gegen das »final word«¹⁷⁶ opponiert – an das erinnernd, was Anderson unter der »Fixierung der Sprache« fasst. Das Dialogische des Sophismus¹⁷⁷ wird hier allerdings von Anderson abweichend als »binäre alternative«¹⁷⁸ identifiziert – dabei geht es Lyotard gerade darum, sich von binären Strukturen zu lösen.

Deutlich wird dieser Unterschied auch an anderen Stellen, in denen Anderson allusorisch auf Lyotard Bezug nimmt, etwa in seinem zweiten Kerbach-Text, der die Frankophilie bereits im Titel markiert: »Bonjour Messieurs« (*ariadnefabrik*, 1987/5). Der Essay lässt sich verstehen als allgemeine Reflexion über Kunst, in der Kerbachs Bilder, denen er immerhin den Titel für seinen Text entlehnt hat, den Anlass geben, letztlich jedoch im

171 Anderson: »die heiligen füße«, S. 14f, AdA 57.

172 Vgl. dazu Simone Bignall: »The Obscure Drama of the Political Idea. Postcolonial Negotiations, Deleuzian Structures and the Concept of Cooperation«. In: *New Formations* 93 (2018), S. 101–121, hier S. 113; und ferner, direkt aus der Diskussion um Deleuze in den 1980er Jahren: Jochen Köhler: »Geistiges Nomadentum. Eine kritische Stellungnahme zum Poststrukturalismus von Gilles Deleuze«. In: *Philosophisches Jahrbuch* 91 (1984) H. 1, S. 158–175, hier S. 160.

173 Sim: *Lyotard and Politics*, S. 69.

174 Jean-François Lyotard: *Das Patchwork der Minderheiten. Für eine herrenlose Politik*. Übers. v. Clemens-Carl Haerle. Berlin: Merve 1977, S. 74.

175 Vgl. ebd., S. 86.

176 Keith Crome: »Retorsion. Jean-Francois Lyotard's Reading of Sophistry«. In: *The Southern Journal of Philosophy* 41 (2003) H. 1, S. 29–44, hier S. 35.

177 Andrew R. Smith: »Simple Signs, Indeterminate Events. Lyotard on Sophists and Semiotics«. In: John R. Stewart (Hrsg.): *Beyond the Symbol Model. Reflections on the Representational Nature of Language*. Albany, NY: State University Of New York Press 1996, S. 201–227, hier S. 203.

178 Anderson: »die heiligen füße«, S. 15; AdA 57.

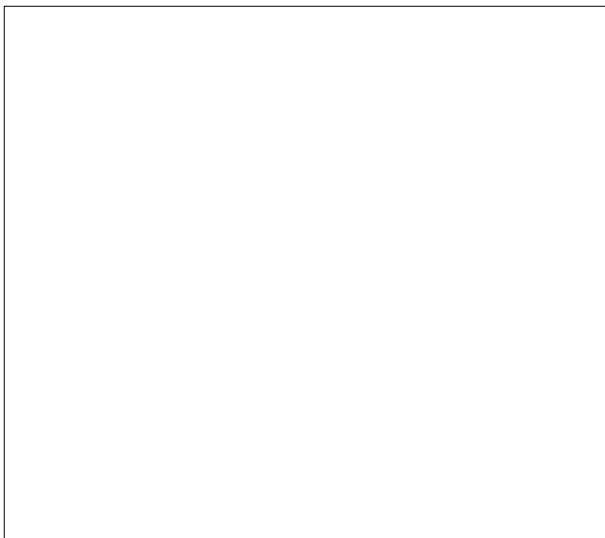


Abb. 19: Ralf Kerbach: »Bonjour Monsieur«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 5, S. 47.
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85006006,
 Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
 © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Hintergrund stehen. Stattdessen inszeniert sich Anderson als Kunstkritiker; als Dichter, der über Kunst kenntnisreich zu schreiben weiß. Durch einige lyrische Zeilen zu Beginn des Essays, in denen er die Hauptstadt der DDR als »Troja Berlin«¹⁷⁹ in mythisches Gewand hüllt, ruft er die Figur des trojanischen Pferdes auf. Doch von der politischen Fährte, die der Text zu Beginn legt, ist im Folgenden nichts mehr zu lesen: Stattdessen geht es um ästhetische Fragen. Das trojanische Pferd ist für Anderson die Sprache, die in die autonome Sphäre des Bildes hinterlistig eindringe – wieder geht es um ein Schreiben als Fest-Schreiben: »den Text zum Bild als eine Art bildphilosophischen Vollzug in somit bruchloser Position zum die alte Karre ins Verständnis schiebenden Medium zu fixieren«. Für Anderson sind Texte über Kunst immer nur selbstbezüglich – in Form einer Verballhornung Descartes' ist zu lesen: »Ich spreche, also existiere ich, in einer Noch-räumlichkeit, die sich vorläufig selbst schreibt.« Überraschenderweise stellt Anderson nun nicht direkt die Bilder Kerbachs, sondern das Medium des Theaters ins Zentrum seiner Überlegungen: Es bringe dem Text, der Literatur »etwas zurück[, was ich mit dem Begriff der geographischen Möglichkeit bezeichnen will.«¹⁸⁰ Später im Text installiert sich Anderson wieder als West-Kenner, indem er sich als Besucher »eine[r] Inszenierung des Wienerburgtheaters« ausweist. In diesem Schauspiel, einer Adaption von Ovids *Metamorphosen*, habe sich ihm eine »radikale[.] Gegenwärtigkeit aller Ismen der euro-

179 Sascha Anderson: »Bonjour Messieurs«. In: *ariadnefabrik* (1987) H. 5, S. 47f; AdA 124–127.

180 Anderson: »Bonjour Messieurs«, S. 47; AdA 124.

päische[n] Moderne« gezeigt; »eine Maschinerie aus Konstruktivismus, Surrealismus, Expressionismus, Strukturalismus, Minimalismus und so weiter«, in der er selbst als Mensch verschwunden, überflüssig geworden sei.¹⁸¹ Auch hier wird die westliche Kulturwelt als negatives Abziehbild interpretiert – und dies wieder mit poststrukturalistischen Argumentationsmustern. Man denke an das »theatre of representation«,¹⁸² das Lyotard mit Bezug auf die Machtmodelle der letzten Jahrhunderte entwirft, das sich ihm zufolge jedoch, wie er es im Band *Intensitäten* beschreibt, bereits im Leerlauf befinde:

Die Denker denken ihr metaphysisches Theater, unterdessen verschiebt sich die Position des Begehrens, arbeitet das Begehren, werden neue Maschinen in Gang gesetzt, die alten hören auf sich zu drehen oder drehen einen Augenblick ins Leere ab, wo sie durchdrehen und heißlaufen.¹⁸³

Das Theater ist für Lyotard demnach eine ästhetisch-politische Figur, und so wie Anderson in der Burgtheater-Inszenierung den Menschen dabei untergehen sieht, definiert Lyotard das Theater der Repräsentation als entmenslichte Maschinerie: »eine Bühne ohne Zuschauersaal«. ¹⁸⁴ Widerstand gegen diese Strukturen ließe sich erzielen, indem das Theater der Repräsentation vorgeführt, quasi parodistisch nachgeahmt¹⁸⁵ – oder, wie es Deleuze an anderer Stelle einfordert, indem »ein Theater der Nicht-Repräsentation« erschaffen werde,¹⁸⁶ ein Theater gegen das »Konstanz-, Ewigkeits- oder Permanenz-Prinzip des Textes«. ¹⁸⁷ Foucault fasst Deleuzes Denken im Band *Der Faden ist gerissen* allgemein als »Theatrum philosophicum« auf und verortet es gleichsam »im vielfältigen, polyszenarischen, simultanen, zerstückelten Theater, wo sich die Szenen nicht kennen und Zeichen zuwerfen und wo Masken, anstatt zu repräsentieren (darzustellen, nachzuahmen), tanzen, wo Körper schreien und Hände und Finger gestikulieren.«¹⁸⁸

Dass Anderson in seinem Text über Kerbach das Theater als Vergleich heranzieht, entspricht demnach seinen Ambitionen, sich im Feld poststrukturalistischer Denkfiguren zu verorten. Barthes' Formel in *Cy Twombly* entsprechend: »Ob Leinwand, Papier oder Mauer: es handelt sich um einen Schauplatz [...]. So muß man das Bild als eine Art Theater nehmen«, ¹⁸⁹ ist für ihn nun auch Kerbach ein Dramatiker, der in seinen Bildern »die Öffnung des Ichs, nicht die Opferung auf eine Bühne«¹⁹⁰ betreibe. Der Mensch gehe also nicht, wie im Theater der Repräsentation, unter: »Das entschiedene Territorium dieser

181 Anderson: »Bonjour Messieurs«, S. 47; AdA 126.

182 Readings: *Introducing Lyotard*, S. 73.

183 Lyotard: *Intensitäten*, S. 148.

184 Ebd., S. 71.

185 Vgl. Readings: *Introducing Lyotard*, S. 69.

186 Gilles Deleuze: *Kleine Schriften*. Übers. v. K. D. Schacht. Berlin: Merve 1980, S. 42.

187 Ebd., S. 40.

188 Foucault, in: *Der Faden ist gerissen*, S. 28.

189 Barthes: *Cy Twombly*, S. 65.

190 Anderson: »Bonjour Messieurs«, S. 47; AdA 125.

Bilder ist mir ein Beweis dafür, daß alles zu fassen, von allem ergriffen zu sein, nicht bedeutet, sich in allem aufzulösen.«¹⁹¹

Anderson eröffnet hier eine Opposition von West- und Ost-Kunst, auch, indem er der Kunst Kerbachs biografische Elemente zuschreibt.¹⁹² Damit hebt er einen tiefen Graben aus, den er mit nicht weniger in Verbindung bringt als mit dem poststrukturalistischen Widerspruch eines Theaters der Repräsentation und dem subversiven »Theatrum philosophicum«. Doch jedes aktivistische Potenzial dieser Unterscheidung wird von Anderson wiederum infrage gestellt; indem dieser nun noch einmal heraushebt, dass eine Verbalisierung dieser Erfahrung, eine sprachlich reflektierende Auseinandersetzung mit den Bildern Kerbachs unmöglich sei: »Ich lebe, weil ich schreibe, und negierte ich diesen Gang, und sei es aus Gründen der Ablehnung von Kausalität [...], mir bliebe nichts als das wieder entsinnlichte Bauwerk (der Wiederholung) überhaupt, gegen eine die Sinne besetzende Ruine.«¹⁹³ Nach einem kurzen Exkurs in McLuhan'sche Argumentationsmuster¹⁹⁴ endet die Kunstbetrachtung erneut in einer mythischen Verklärung: Die Rede ist vom Schoß der Mutter und dem Samen des Vaters, in die sich das Ich zurückdenkt; von der Kunst als einer Erfahrung der Umkehr: »In den Bildern Ralf Kerbachs findet sich ein Maler, dem kein Bild heilig, doch die Grundlage, auf der es sich formuliert, unantastbar bleibt.«¹⁹⁵ Zu dieser Unantastbarkeit gehört auch, dass ein Interpretieren der Kunst sich quasi verbiete – das bei Lyotard und Deleuze so revolutionär gefasste Konzept der »Umkehr«,¹⁹⁶ das gerade zum Widerstand gegen das bestehende System führen soll, umschreibt bei Anderson eine neue Form der Kunstbetrachtungs-Esoterik, die die (Untergrund-)Kunst der DDR als das Unantastbare, lediglich individuell Erfahrbare gegen die sündhafte, maschinelle, kapitalistische Kunst des Westens ausspielt.

4.3.4 Das Geschlecht der Kunst. Anderson über Schleime, Hampel und Woisnitza

Noch eine zweite Argumentationsfigur aus den poststrukturalistischen Theorien Deleuzes und Lyotards macht sich Anderson in seinen Kunstreflexionen zu eigen, dehnt sie aus und verkehrt sie damit ins Gegenteil: Es ist die des minoritären Denkens und Schreibens in Bezug auf ein vermeintlich spezifisch weibliches Geschlecht. Bezeichnenderweise dominiert diese Haltung alle Texte Andersons, die sich mit den Kunstwerken von Frauen auseinandersetzen – so etwa auch seine Reflexionen zur befreundeten Malerin und Dich-

191 Anderson: »Bonjour Messieurs«, S. 48; AdA 126.

192 Vgl. Anderson: »Bonjour Messieurs«, S. 47; AdA 124f: »Was Ralf Kerbach als Figur bevorzugen- den Maler und Zeichner leben läßt, hat selbstverständlich mit seiner landschaftlichen und kultu- rellen Herkunft zu tun«.

193 Anderson: »Bonjour Messieurs«, S. 48; AdA 126.

194 Vgl. Anderson: »Bonjour Messieurs«, S. 48; AdA 126: »das Medium ist die Aussage«.

195 Anderson: »Bonjour Messieurs«, S. 48; AdA 127.

196 Zum Begriff der Umkehr vgl. Lyotard: *Intensitäten*, S. 102; Gilles Deleuze: *Nietzsche. Ein Lesebuch*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 1979, S. 35.

terin Cornelia Schleime, der er bereits im vierten Heft der *ariadnefabrik* 1986 einen eigenen Text, *O.N.*, widmet.¹⁹⁷

Die von Schleime gezeichneten Striche identifiziert Anderson als »rinnsal, gesättigt von dem, was in amorphen schichtungen lagerte; ein klotz zeit aus der bewegung geschnitten wie ein tag aus dem jahr oder wie ein traum aus dem schlaf«. Auch hier findet sich schon das Messermotiv, wird das Kunstwerk mit einer Bewegung der Spaltung identifiziert. Zugleich stellt es ein Durchdringen von Schichten dar; hier wäre besonders zu erinnern an Deleuzes Forderung, in einem Kunstwerk »Linien der Artikulation oder Segmentierung, Schichten und Territorialitäten, aber auch Fluchtlinien, Bewegungen der Deterritorialisierung und Entschichtung«¹⁹⁸ zu ziehen. Mit der Schichtung ins Erdreich ist wiederum das unterirdische Rhizom angesprochen – wobei Anderson ein auf den ersten Blick gegenläufiges Bild zur Charakterisierung der Kunst Schleimes evoziert, das der isolierten Insel: »die farben, im delta der lineatur eines bildes, inseln, angeschwemmt von allen ufern an eine erste zeile, die unter neuer richtung erneuten schichtens verhardt«.¹⁹⁹ Formulierungen wie diese lassen nicht nur an Deleuzes *Plateaus*, sondern auch an das Lyotard'sche *Archipel* als epistemologische Metapher denken: »each island being a self-contained entity expecting allegiance to its rules«.²⁰⁰ Das Insuläre steht bei Anderson wie bei Lyotard freilich für die Abgeschlossenheit und Isolation einer Entität (hier: des Kunstwerks), für Unerreichbarkeit. Dergestalt kritisiert Anderson den Versuch, »lücken zu produktivieren«, das Bild lediglich als »interpretat der durch schüttelsiebe geschichteten sinne« zu verstehen. Ihm zufolge gibt es keine Möglichkeit, die Bilder Schleimes zu verstehen – sie lassen sich nur, und hier scheint das Ideal der haptischen Kunst Deleuzes durch, »berühren« – und damit sinnlich-erotisch erfahrbar machen.²⁰¹

Das ist bei Lyotard anders, denn in seinem *Archipel*-Gedanken geht es gerade darum, die Entitäten als Inseln in Konstellation zueinander zu stellen, sie spielerisch ins Gespräch miteinander treten zu lassen. Der Kernpunkt des Widerstreits (*Différend*) sei es, zu akzeptieren, dass jede Partei mit unterschiedlichen Regel agiere,²⁰² sich auf einer eigenen Insel befinde – trotzdem ist der Austausch, die Kooperation isolierter Akteure bzw. Akteursgruppen für Lyotard ein wesentliches Kernelement politischer Aushandlungsprozesse, wie er in seinem Band *Das Patchwork der Minderheiten* zum Ausdruck bringt: »Was sich abzeichnet ist eine (noch zu definierende) Gruppe von heterogenen Räumen, ein großes *patchwork* aus lauter minoritären Singularitäten.«²⁰³ Als Minoritäten fasst Lyotard alle Gruppierungen, »die in den offiziellen Registern bisher nicht geführt wurden. Frauen, Homosexuelle, Geschiedene, Prostituierte, Enteignete, Gastarbeiter ...; je stärker sich die Kategorien vermehren, desto komplizierter und schwerfälliger wird deren zentralisierte

197 Sascha Anderson: »O.N.«. In: *ariadnefabrik* (1986) H. 4, S. 40f, AdA 44f.

198 Deleuze u. Guattari: *Rhizom*, S. 6.

199 Anderson: »O.N.«, S. 40; AdA 44.

200 Sim: *Lyotard and Politics*, S. 70.

201 Anderson: »O.N.«, S. 40; AdA 44.

202 Vgl. Sim: *Lyotard and Politics*, S. 69.

203 Lyotard: *Das Patchwork der Minderheiten*, S. 37; vgl. dazu Goodfield: »Postmodern Paper Tiger«, S. 237.



Abb. 20: Cornelia Schleime: »...einen knurrt der Bauch.« In: *ariadnefabrik* 1 (1986), H. 4, S. 39.

© Cornelia Schleime / Courtesy Galerie Judin, Berlin. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005929, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.

© SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Verwaltung.«²⁰⁴ Gerade seine Schlussfolgerung hinsichtlich der Geschlechterbilder ist bezeichnend: Das Schreiben und Be-Schreiben – als Anwenden einer Metasprache – hält Lyotard für die Praxis einer »abendländischen [...] Männlichkeit«,²⁰⁵ die ein stattliches Sammelsurium aus verschiedenen Eigenschaften exkludiere.²⁰⁶ Auch die Geschlechterdichotomie sei Folge dieses männlichen Denkens,²⁰⁷ das insbesondere Frauen nun okkupieren, für sich besetzen müssten.²⁰⁸

204 Lyotard: *Das Patchwork der Minderheiten*, S. 38.

205 Ebd., S. 66.

206 Vgl. ebd., S. 58.

207 Vgl. ebd., S. 53.

208 Vgl. ebd., S. 56.

Die schreibenden und malenden Frauen in der Ostberliner Literaturszene wurden in vielerlei Hinsicht marginalisiert: Vom offiziellen Kulturbetrieb der DDR, der männlichen Autoren immer noch den Vorzug gab, aber auch von patriarchalen Strukturen innerhalb der inoffiziellen Szene, die beispielsweise Dahlke erforscht hat.²⁰⁹ Frauen sind in den originalgrafischen Zeitschriften und Anthologien deutlich in der Unterzahl; Texte von Frauen wurden mitunter als so wenig selbstverständlich angesehen, dass sie einer besonderen Rahmung bedurften, wie etwa die aus der Zeit gefallene Geleitwort-Praxis im Prenzlauer Berg belegt.²¹⁰ Auch Andersons Texte zu weiblichen Künstlerinnen sind in dieser Weise zu lesen: Nicht selten erwecken sie den Eindruck des Gönnerhaften und offenbaren eine verdeckte Misogynie, die sich in den Stasi-Berichten Andersons auf frappierende Weise bestätigt.²¹¹

Insofern ist wenig verwunderlich, dass auch mit Blick auf Schleime der poststrukturalistische Anstrich, die Rede von den Schichten, den Inseln, einen patriarchalen, das weibliche Kunstschaffen marginalisierenden Kern hat: Anderson sieht in Schleimes Zeichnungen Botschaften »der anderen landschaft«, durchtränkt von Geschlechtlichkeit: »das andere geschlecht quillt aus den poren in die funktionen.« Das artikulierte Befremden gipfelt in der Aussage, Schleime male Männer auf ihren Bildern mit dem »wissen vom gegenüber zerfließenden ufer«²¹² – damit ist das Insulare nicht etwa zu verwechseln mit dem multiperspektivischen Zusammenschluss marginalisierter Singularitäten bei Lyotard, sondern dichotomisch eingewoben in ein Bild von den Geschlechtern als Ufer. Eine Überbrückung scheint es nur durch physischen Kontakt, die »berührung« zu geben, die die sich »öffnenden distanzen zwischen den figuren« ausstellt.²¹³

In *die heiligen füße* wird Schleimes Kunst von Anderson als »die wirklich andere welt« bezeichnet, »in der ich mich aufhalten kann, [...] wie im rausch, wie in den dokumentarfilmen aus zeiten vor meiner geburt«;²¹⁴ das Klischee des weiblichen Schaffens als Akt einer archaischen Mütterlichkeit wiederholend und zugleich als genuin anders markierend. Denn die Diskrepanz, die von Anderson aus zur anderen, geschlechtlichen Welt Schleimes besteht, lässt sich nicht überwinden: »diese welt, die ich aber immer nur als die andere, aus einem anderen grund in meinen blick geratene, zu ordnen vermag«. Schleimes Zeichnungen, so schreibt Anderson, seien ein Spiel mit den »mythen unserer zeit«,²¹⁵ in ihrer Ursprünglichkeit »tabuisiertes gedächtnis unglaublicher funktionen der sonne.« Die für Anderson charakteristische Esoterik greift hier also auch auf das Geschlechterstereotyp aus, wenn er das weibliche Zeichnen gegen das männliche, unumkehrbare Schreiben ausspielt – ersteres betrachtet er als »die freigelegten orte der obszönität«, die

209 Vgl. Birgit Dahlke: *Papierboot*; und bereits Mann: *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR*, S. 276.

210 Vgl. Dahlke: *Papierboot*, S. 31; sowie das Kapitel 1.3 dieser Untersuchung.

211 Vgl. Gabriele Stötzer: »Frauenszene und Frauen in der Szene«, hier bes. S. 131f.

212 Anderson: »O.N.«, S. 40; AdA 44.

213 Anderson: »O.N.«, S. 41; AdA 45.

214 Anderson: »die heiligen füße«, S. 6; AdA 52.

215 Möglich ist auch eine Anspielung auf: Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1961.

ihn, Anderson, sich als »greises kind im kommentar« wiederzufinden erlaubt. Wieder geht es darum, dass Worte nicht ausdrücken könnten, was in den »paramythal [vermutlich paramythae]« der Kunst zum Vorschein kommt. Ihre Wildheit lasse sich nicht durch »interpretieren mit ihren strukturellen methoden« bändigen, auch nicht »mit ihren moralischen rasterphilosophien, und ihrer reisswölfischen art« – die Interpreten werden indes von ihm als »männer[] zwischen dreissig und sechzig« identifiziert, von denen sich Anderson nun abzugrenzen sucht. Nur eine sinnliche, wahrhaft erotische Begegnung, »die liebe zwischen dem bild [...] und dem text«, hält er schließlich für einen plausiblen Zugang.²¹⁶

Am Rande sei hier ein weiterer Text erwähnt, in dem Anderson noch eindeutiger über sein Verständnis vom weiblichen Kunstschaffen in der DDR sinniert: »Das T-Syndrom« liest sich als Stellung einer Krankheitsdiagnose, prangert einen Umstand an, der sich »leider nicht nur bei den künftlern, sondern gesteigerter noch bei den künftlerinnen« finde. An den Beispielen Angela Hampel und »Carla« (eigentlich Karla) Woisnitza veranschaulicht Anderson diese Kranheitsdiagnose – die Kunstwerke der beiden Frauen seien zwar ohne Frage »schön«, dennoch zielten sie ihm zu sehr »auf das männliche oder das, wodurch es zum bild wurde [...]: aggression, invasion, okkupation durch farbe, form und gebärde«.²¹⁷ Anderson hinterfragt diese Geschlechterzuordnungen also nicht, wie dies etwa Lyotard tut, im Gegenteil reproduziert er sie und kritisiert an den Werken der Künstlerinnen ihre vermeintlich fehlende Feminität. Hampel und Woisnitza, wie überhaupt die Künstlerinnen der DDR, würden Werke schaffen, die – »und da wird es dann gleichgültig, ob männlich oder weiblich« – den Körper und die Sinnlichkeit der Kunst aus dem Blick verlören. Das Baudrillard'sche »Habeas Corpus«²¹⁸ und die Simulationskritik werden von Anderson umgedeutet in eine Kritik der scheinbaren »unantastbarkeit«. Der Sieg dieser Geistigkeit erinnert Anderson an den »gestank[] der astrologischen küchen des mittelalters«,²¹⁹ dem er nun eine materielle Kunst gegenüberstellt, die sich berühren, haptisch erfahren ließe. So endet der Text mit einer Szene, in der Anderson das Kunstwerk Hampels mit dem Titel »Meine Herde«, offensichtlich eine Steininstallation, zweckentfremdet: sie reitet, und sich die »berührbarkeit des körpers« in seiner Rezeption zurückholt. Diese zweifelhafte Geste der Aneignung »weiblicher« Kunst unbenommen – er tut dies nicht nur für den Text, sondern auch, wie er im Laufe des Essays mitteilt, vor der laufenden Kamera des »italienische[n] fernsehen[s] RAI«.²²⁰ Erneut inszeniert sich Anderson als derjenige, der mit dem Westen gut steht; auch wenn er über deren Praktiken nur lächeln kann: »ich bin schon glücklich, daß er [der italienische Journalist] mich nicht, wie seine westdeutschen kollegen aus ähnlichem anlaß, auf die mauer setzen wollte.«²²¹

216 Anderson: »die heiligen füße«, S. 7; AdA 53.

217 Sascha Anderson: »Das T-Syndrom«. In: *ariadnefabrik* (1989) H. 5, S. 33; AdA 283.

218 Anderson: »Das T-Syndrom«, S. 33; AdA 283; vgl. dazu Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 97.

219 Anderson: »Das T-Syndrom«, S. 34; AdA 284.

220 Anderson: »Das T-Syndrom«, S. 31; AdA 281.

221 Anderson: »Das T-Syndrom«, S. 32; AdA 282.

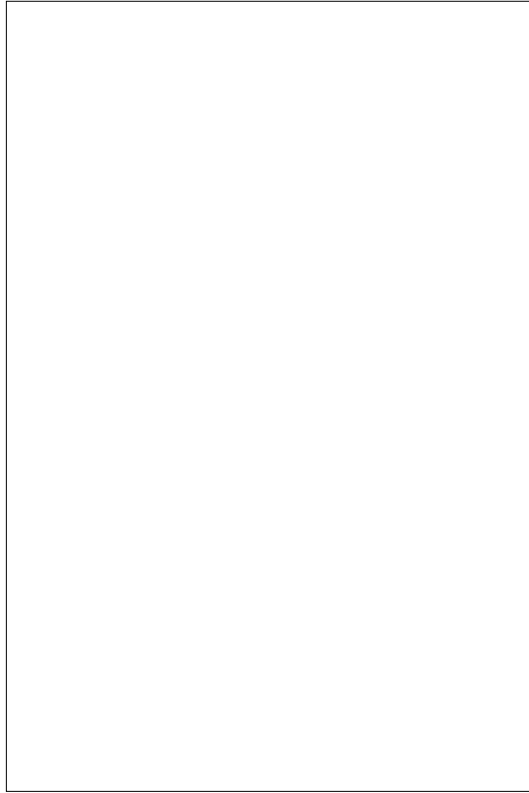


Abb. 21: Angela Hampel: »Wo ist die Elle?« In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 3, S. 41.
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005912,
 Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
 © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Tatsächlich kommt kaum einer der essayistischen Texte Andersons ohne einen Hieb auf ›den‹ Westen, den westdeutschen Kapitalismus oder die nur vermeintlich freie Kulturszene in Westeuropa aus. Besonders zutage tritt dies in den späteren Texten des Autors, die bereits vor dem Hintergrund des Mauerfalls und der deutschen Wiedervereinigungsbestreben geschrieben werden. Zwei Beispiele seien hier nur zur Unterfütterung genannt: Zunächst der Essay *Der Inzest zwischen fehlendem und doch noch übriggebliebenem Kind*,²²² den Anderson in poststrukturalistischer Manier mit einer gleichnishaften Fabel beginnt. Die Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten verbildlicht Anderson darin als moralisch verwerfliche Unzucht zwischen Geschwistern, denen noch ein »blutiges Ende« bevorstehe. Dies sieht er vor allem darin sich nähern, dass die DDR, die genu-

222 Sascha Anderson: »Der Inzest zwischen fehlendem und doch noch übriggebliebenen Kind«. In: *ariadnefabrik* (1989) H. 6, S. 2–6; AdA 284–288.

in von der Bundesrepublik zu unterscheiden sei, nun in das System einer »exportüberschußgesellschaft« gezwungen werde. Jedoch treffe der Begriff der »wiedervereinigung« eigentlich für die DDR nicht zu, da diese nie mit dem Westen verbunden gewesen sei, sondern im Gegenteil immer als bewusster »störfaktor« im globalen Kapitalismus funktionierte.²²³ Große Sorge äußert er über den Umstand, dass Moskau von allen Seiten bedrängt und provoziert werde,²²⁴ von einem kapitalistischen System, das keinerlei Selbstzügelung kenne. Als DDR-Bürger (Anderson lebte zu diesem Zeitpunkt bereits seit drei Jahren im Westen) habe er die Mauer nie als »katastrophe, eher [als] ein abenteuer« erlebt. Ihre Öffnung wertet Anderson eindeutig als Fehler:

jetzt ist er offen, der osten, und es ist erstaunlich, oder eigentlich gar nicht erstaunlich, wie schnell sich die bisher getrennten systeme verzahnen. es kommt, und das nicht erst seit öffnung der mauer, zu einer explosionsartigen fortführung der wanderbewegung. die hoffnung, der osten könne, mit dem westlichen modell vor augen, einige grundlegende fehler nicht machen, ist gering.²²⁵

Aus heutiger Perspektive sind einzelne Kritikpunkte, die Anderson hier an dem Prozess der Wiedervereinigung äußert, nicht von der Hand zu weisen – in ihrer Eindeutigkeit und Polemik und vor dem historisch-biografischen Hintergrund des Autors lassen sie sich jedoch nicht ohne Beigeschmack lesen. Besonders heikel wird es, wenn Anderson gegen Ende des Textes eine zweite Fabel erzählt: Vom Kind, das seine eigene Familie tötet; und am Ende »ein phosphoreszierender pilz«, der nukleare Krieg, steht. Wenngleich im Text immer wieder vereinzelt Denkfiguren begegnen, die noch im Sinne des Poststrukturalismus gelesen werden können – beispielsweise vom Kapitalismus als endloser Zirkulation²²⁶ – schlägt Anderson hier einen vollkommen neuen Weg ein, schreibt plötzlich genuin engagiert, wenngleich auch nicht als Oppositioneller, sondern als Advokat der ursprünglichen sozialistischen Idee.

Ein weiterer Text, an dem die ein- und ausgrenzenden Tendenzen der Anderson'schen Essayistik deutlich werden, ist der kurze Zeit später in der *ariadnefabrik* abgedruckte Aufsatz *Derivationen*, der sich mit dem Werk des Fotografen Thomas Florschuetz befasst.²²⁷ Florschuetz war 1988 in den Westen übersiedelt. Ungefähr um diesen Zeitraum herum möchte Anderson nun auch eine Zäsur im Schaffen des Künstlers erkennen: »ein syndrom«, »dessen vordergründiges symptom der exportüberschuß darstellt«. Die Arbeiten Florschuetz' ab 1988 beschreibt Anderson dergestalt als Ausdruck von »nicht-mangel« – der Fotograf habe nunmehr die Möglichkeit, »aus einem ich-geschichtlichen

223 Anderson: »Der Inzest«, S. 2; AdA 285f.

224 Anderson: »Der Inzest«, S. 3; AdA 286.

225 Anderson: »Der Inzest«, S. 3; AdA 286.

226 Vgl. die Kapitalismuskritik bei Lyotard: *Intensitäten*, S. 124; und zu dieser Argumentationsfigur bei Deleuze: Simon Choat: »Deleuze, Marx and the Politicisation of Philosophy«. In: *Deleuze Studies* 3 (2009), S. 8–27, hier S. 19.

227 Sascha Anderson: »Derivationen«. In: *ariadnefabrik* (1990) H. 1, S. 38–40; AdA 294–297.

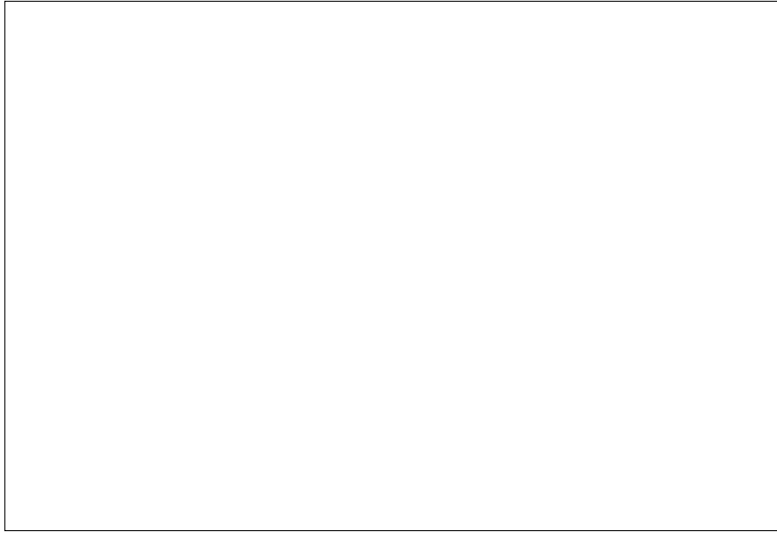


Abb. 22: Thomas Florschuetz: »Auge.« In: *ariadnefabrik* 5 (1990) H. 1, S. 41.
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85006233,
 Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
 © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

speiseplan«, einem »weitgefächerten angebot[.]« zu wählen.²²⁸ Doch der eigentliche »anlaß« des Kunstschaffens, »der grund [...], daß wir zusammen essen wollen«, sei »verschwunden«²²⁹ – damit gliedert Anderson Florschuetz aus dem Kosmos Prenzlauer Berg aus, ordnet ihn der westlichen Sphäre zu. Seine Kunst messe sich am Überfluss, lasse eine »innere motivation« vermissen. Mit einer poststrukturalistischen Brille ließe sich hier noch die Denkfigur der Übertretung begeben: die Vorstellung, dass das Gefängnis selbst die Transgression provoziere,²³⁰ der Maler dort am produktivsten sei, wo ihm Grenzen gesetzt werden.²³¹ Bei Anderson scheint dieses Argumentationsmuster, das sich stärker etwa bei Schedlinski findet, nur sehr blass durch. Vielmehr wird es überschattet durch die Versuche, eine Kunstproduktion im diktatorischen Regime der DDR über das Wirken im Westen zu stellen – und das, obwohl Anderson selbst zu diesem Zeitpunkt bereits zur Westberliner Kunstszene übergewechselt war.

228 Anderson: »Derivationen«, S. 38; AdA 294.

229 Anderson: »Derivationen«, S. 38; AdA 295.

230 Vgl. Gilles Deleuze: »Kein Schriftsteller. Ein neuer Kartograph«. In: *Der Faden ist gerissen*, S. 101–136, hier S. 113.

231 Vgl. Jean-François Lyotard: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Übers. v. Eberhard Kienle u. Jutta Kranz. Berlin: Merve 1982, S. 81; vgl. ferner mit Bezug auf Deleuze: Tuija Pulkkinen: »Ontologies of borders«. In: Demetriou Olga u. Dimova Rozita (Hrsg.): *The political materialities of borders*. Manchester: Manchester University Press 2018, S. 56–66, hier S. 57.

Der Vorwurf des anti-aktivistischen Schreibens kann Anderson also zumindest hinsichtlich seiner späteren Texte nicht gemacht werden.²³² Im Gegenteil scheint in jeder Beobachtung, jeder Schlussfolgerung auch ein politisches Programm zu stecken. Zugleich sind die früheren Texte Andersons ebenfalls nicht unpolitisch, da sie aktiv Gruppenbildung betreiben: Künstler:innen als Bezugspunkte benennen und sie dadurch exponieren, andere wiederum misstrauisch beäugen. Das poststrukturalistische Vokabular dient Anderson dazu, einerseits ein stark selektiertes Publikum, einen ausgewählten Leserkreis innerhalb der »Prenzlauer-Berg-Connection« anzusprechen, andererseits kann er durch die Offenheit vieler Theorien einzelne Elemente herausgreifen und sie für seine Zwecke umdeuten: In der Regel darauf hinauslaufend, dass das eigene Reflektieren über Kunst *ad absurdum* geführt, das Wort abgewertet und als an die Kunst nicht heranreichend dargestellt wird; oder Stereotype wie Geschlechterrollen bzw. die Verurteilung des »kapitalistischen Auslands« sich weiter manifestieren. Anderson arbeitet mit poststrukturalistischen Theorieelementen, reißt sie jedoch aus dem Zusammenhang und konterkariert sie, um seine Ansichten über die Darstellungsformen von Kunst bzw. Sprache und über die Ziele des Kunstschaffens zu unterfüttern.

4.4 Sprachen der Macht? Rainer Schedlinskis Mittlerversuche

4.4.1 Prenzlauer Berg, »frankophil«.

Schedlinski als vermeintlicher Fürsprecher der Szene

Nicht nur die Stasi-Enthüllungen um Sascha Anderson lösten zu Beginn der 1990er Jahre eine Diskussion hinsichtlich der Poststrukturalismus-Rezeption im Prenzlauer Berg aus, auch ein zweiter prominenter Autor, der die französische Philosophie in der Szene massiv durch seine Texte verbreitet hatte, geriet in die Schusslinie: Rainer Schedlinski rechtfertigte seine Tätigkeit für die Stasi Monate nach dem Bekanntwerden der Akten noch mit den Machttheorien Foucaults, was zur weiteren Entrüstung in der Öffentlichkeit beitrug.²³³ Besonders frappant war dabei, dass Schedlinski durch diese Ausflucht in

232 Vgl. zu dieser Problematik auch den Abschnitt »Das Phantom des Unpolitischen« in der Untersuchung von Schäkel: *Sudelblatt und Edelfeder*, S. 25–28.

233 Vgl. Schedlinski: »Die Unzuständigkeit der Macht«. Ein paar Stimmen zum Aufsatz von Schedlinski: Michael Braun: »Die Sache mit der Stasi. Acht Fußnoten zu einer auslaufenden Debatte«. In: Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*, S. 44–49, hier S. 48f: »Das Provozierende dieses Textes liegt nicht so sehr in der objektiven Verharmlosung des DDR-Geheimdienstes als vielmehr in der schamlosen Selbstbeweihräucherung, die sein Autor betreibt. [...] Zwischen Bagatellisierung und trotziger Selbsttheroisierung hin und her schwankend, erteilt sich Schedlinski selbst die Absolution vom Vorwurf des Verrats.«; Cosentino: »Noch einmal Sascha Anderson«, S. 19: »An verharmlosenden Stasidefinitionen und salopp eingefärbten Rechtfertigungen seiner Komplizenschaft bastelte bereits Rainer Schedlinski.«; Böthig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 142: »Schedlinski arbeitete an einer Konzeptualisierung, die die eigene Schwäche und Ohnmacht zur Voraussetzung seiner Dichtung und seiner theoretischen Entwürfe machte. Er wurde hierbei, das nur nebenher,

die Theorie weiterhin auf Schreibmodi und Themen der 1980er Jahre beharrte und damit eine Kontinuität aufrechterhielt, die angesichts des enormen Bruchs, der durch die Stasi-Enthüllungen zum Ausdruck kam, absurd erschien. Schedlinski führte das Mantra seiner Texte aus der Zeit des Prenzlauer Bergs zunächst fort, ohne den bekanntgewordenen Umständen Rechnung zu tragen – die Resistenz gegenüber den politischen und persönlichen Veränderungen konnte von vielen Leser:innen nur als Uneinsichtigkeit, gar als Provokation verstanden werden.

Dabei fiel ebenso ins Gewicht, dass Schedlinski sich in den 1980er Jahren nach außen hin wiederholt selbst – und dies mit ähnlichen Gesten wie Anderson – als Mittlerfigur und Fürsprecher der inoffiziellen Szene präsentiert hatte. Besonders augenfällig ist dies in zwei Texten, die Schedlinski in der *ariadnefabrik* als offene Briefe publizierte, und die sich an Adressaten des offiziellen Kulturbetriebs richteten: Einmal »an das literaturinstitut der akademie der wissenschaften«, einmal an die Redaktion der Zeitschrift *Temperamente*.

Als Anlass des ersten Texts wird eine Veranstaltung im »klub der akademie«²³⁴ benannt, bei der Schedlinski die *ariadnefabrik* offenbar vorstellte. Schon zu Beginn eröffnet er seine Fürsprecher-Funktion; entkräftet die oppositionelle Rolle der Literatur des Prenzlauer Bergs:

ich denke, ich spreche für viele autoren nicht nur unseres heftes, wenn ich sage, daß der autonome literaturbetrieb [...], sich nie bewußt als eine alternative zum offiziellen verstanden hat – wäre er eine art *gegenliteratur* gewesen, hätte er sich in der ähnlichkeit mit jener in seinen formen und in seiner sprache als solche zu erkennen gegeben.²³⁵

Auch wenn Schedlinski eine generelle Unintegrierbarkeit der Literatur voraussetzt: durch das Aufwerfen vermeintlicher Stilfragen nimmt Schedlinski dem inoffiziellen Literaturbetrieb die politische Brisanz – zugleich erklärt er seine eigene Position für allgemeingültig. Damit präsentiert er die Literaturszene als geschlossene Gruppe mit gemeinsamer, eben nicht-engagierter Agenda – sein Zeugnis wird zugleich doppelt besiegelt, da es einerseits gegenüber einer offiziellen Kulturinstitution erfolgt, einer »Akademie« der DDR, andererseits aber auch in einer prominenten Zeitschrift der inoffiziellen Kulturszene programmatisch abgedruckt wird. In dieser Weise wird aus dem scheinbar deskriptiven Text eine Machtdemonstration, die zugleich eine literarische Wertung vorzunehmen versucht:

von der gerade von ihm heftig kritisierten Aufklärung, im Sinne ihrer Allmachtsphantasien, wieder eingeholt.«; sowie ferner, zu Hilbigs Literarisierung des Textes in seinem Roman *ICH*: Michael Haase: *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig*. Bern [u. a.]: Peter Lang 2001, S. 261.

234 Gemeint ist hier das Zentralinstitut für Literaturgeschichte der Akademie der Wissenschaften der DDR, an dem u. a. auch Klaus Michael war. Vgl. die Dokumentation von Petra Boden u. Dorothea Böck (Hrsg.): *Modernisierung ohne Moderne. Das Zentralinstitut für Literaturgeschichte an der Akademie der Wissenschaften der DDR (1969–1991). Literaturforschung im Experiment*. Heidelberg: Winter 2004.

235 Rainer Schedlinski: »an das literaturinstitut der akademie der wissenschaften«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 5, S. 52–54, hier S. 52. Auch in: AdA 203f, hier S. 203.

Schedlinski positioniert sich explizit gegen »den literarischen anspruch, der in seiner aufklärerischen tradition allein literarische rechtschaffenheit garantiert, doch in seiner totalität höchst fragwürdig geworden ist«. ²³⁶ Er führt ihn damit auf die Ideale der Aufklärung zurück, in der Literatur immer eine unteilbare Öffentlichkeit ansprechen musste und es Usus war, »von jedem alles für alle zu fordern«. ²³⁷ Die DDR-Gesellschaft der 1980er Jahre beschreibt er als im Zerfall begriffen, spricht von »publikumsparzellierung«, »entropie« und dem »ausschluß geistiger minderheiten«. ²³⁸ Mit dem Begriff der Entropie bemüht Schedlinski hier bereits ein Konzept des französischen Poststrukturalismus, der gern mit Metaphern aus dem Bereich der Energie operiert. Foucault spricht so von der »Entropie« einer »großen Masse der Dummheit«: In einer Gesellschaft werde sie dann augenfällig, wenn »die wundersame Vielfalt der Differenzen« in »das Gleichgültige, das Chaos, das »alles kommt aufs selbe hinaus«, die einförmige Nivellierung und die Entropie aller vergeblichen Anstrengungen« münde. ²³⁹ Der Begriff taucht demnach in einer sehr ähnlichen Argumentationsfigur auf. Doch der grundsätzliche Tenor des Textes geht in eine andere Richtung: Während Schedlinski versucht, Oppositionen zu verwischen und der inoffiziellen Literatur ihr politisches Engagement kollektiv abzusprechen, geht es Foucault gerade darum, Kategorisierungen zwar zu überwinden, aber Differenzen zu akzeptieren, sie nicht in Beliebigkeit aufgehen zu lassen. ²⁴⁰

Der zweite Teil der Rede benennt ein Programm der *ariadnefabrik* – durch den Abdruck in der Zeitschrift selbst gerät sie zum Editorial; zum Aufruf, sich an die formulierten Regeln zu halten: »Andreas koziol und ich bevorzugen texte in unserem heft, die vor allem über sich selbst reflektieren« – gefordert sind also möglichst theoretische Texte, die weder zur Praxisanleitung dienen, wie später im Beitrag explizit genannt, noch gängigen Konventionen entsprechen. Theorie müsse sich, so schreibt Schedlinski, permanent erneuern und reflektieren – und er verweist hier auf einen bestimmten Zweig theoretischer Ansätze:

wenn wir also texte bevorzugen, die man als postmodern oder zumindest als frankophil bezeichnen könnte, dann deshalb, weil dort über die zeichen selbst nachgedacht wurde und wird; aber auch linguistische texte, die sich selbst untersuchen, und prozessuale schreibverfahren (der begriff ist von elke erb), die ihre intentionen aus sich heraus entwickeln, und die literaturwissenschaftlich als gattung kaum noch wahrgenommen wurden, sind uns wichtig. ²⁴¹

In diesem Sinne vollzieht der Autor also Ein- und Abgrenzungsbewegungen: Er nennt die »frankophil[ie]« als gemeinsamen Bezugspunkt, führt Elke Erb als Ideengeberin an –

236 Schedlinski: »an das literaturinstitut«, S. 53; AdA 203.

237 Schedlinski: »an das literaturinstitut«, S. 53; AdA 204 – hier noch mit dem Einschub: »gleich jenem fortgesetzten *gesellschaftlichen auftrag*«, der in der ursprünglichen Fassung fehlt.

238 Schedlinski: »an das literaturinstitut«, S. 53; AdA 203f.

239 Michel Foucault: »Theatrum Philosophicum«. In: Ders. u. Deleuze: *Der Faden ist gerissen*, S. 20–58, hier S. 48.

240 Vgl. ebd.

241 Schedlinski: »an das literaturinstitut«, S. 53; AdA 204.

setzt aber auch Prioritäten, die andere Ansätze offen ausschließen. Daran anknüpfend formuliert Schedlinski eine Art paradoxen Leitsatz, der einen anleitenden Charakter von Texten gerade verneint: »der text soll das denken bedienen, nicht die gedanken den text.«²⁴²

Gemeinsam mit der Rede ließ Schedlinski noch einen weiteren offenen Brief drucken, der auf einer ähnlichen Ebene argumentiert – doch unter dem Titel »an den verlag neues leben, redaktion temperamente« wird hier ein noch rigoroseres, noch schwerer zugängliches ästhetisches Programm geäußert. Die Zeitschrift *Temperamente* war bis in die späten 1970er Jahre ein Forum für jüngere, randständige Autor:innen – seit 1981 wurde jedoch der Abdruck von Texten aus der inoffiziellen Szene des Prenzlauer Bergs politisch untersagt. Da sich auch die *Temperamente* diesem Erlass beugten, verkörperten sie in den 1980er Jahren die Linie der vom System DDR befürworteten Literatur.²⁴³ Durch den Abdruck in der *ariadnefabrik* hat der offene Brief wieder die eigene, Ostberliner Szene als mitlesendes Publikum – an das sich Schedlinski nun implizit richtet, indem er mit großer Geste Namen der Literaturgeschichte heranzitiert:

ich möchte an die essayistik des fin de siecle und der 20er jahre erinnern; an die aufsätze zum beispiel von ludwig rubiner, karl kraus, franz jung oder walter benjamin [...]; denken sie ferner an die aufsätze manganellis oder pasolinis der 60er und 70er jahre in den zeitungen der italienischen linken, und nicht zuletzt auch an die aufsätze von susan sonntag [sic!] oder vilem flusser; von foucault, derrida, barthes, oder auch die des physiknobelpreisträgers ilya prigogin [sic!] [...].²⁴⁴

Eingeflochten ist dieses Namedropping in eine Argumentationsstruktur, die auf die Beschränktheit des Lektüre- und Rezeptionskanons in der DDR hinweist; und damit auf jene Autor:innen und Strömungen, die in den Zeitungen und Zeitschriften der DDR keinen Platz fanden. Zugleich jedoch führt Schedlinski diese in großen Teilen gerade nicht vielgelesenen Persönlichkeiten als selbstverständlich ein: »ich möchte an [...] erinnern; [...] denken sie ferner an [...]«. Diese Formeln suggerieren, dass die angesprochenen Autor:innen den Leser:innen wohlbekannt sind, oder es zumindest sein sollten – sie setzen eine grundlegende Belesenheit von in der DDR kaum über offizielle Wege verfügbarer Literatur voraus. Über das Kulturbanausentum vermag Schedlinski daher nur den Kopf zu schütteln: »ich bin mir sicher, kristeva, wittgenstein oder pasolini hielte manch hiesiger kulturredakteur für zu abgehoben [...] und ich habe erlebt, daß ausgewachsene germanisten mich fragten, ob denn der strukturalismus ›dialektisch‹ sei.« Schedlinski

242 Schedlinski: »an das literaturinstitut«, S. 55; AdA 204.

243 Vgl. Peter Geist: »Die Lyrik der nichtoffiziellen Literaturszene«, S. 21: »Bis 1981 konnten einige Lyriker noch vereinzelt in der vom Verlag ›Neues Leben‹ herausgegebenen Zeitschrift *Temperamente. Blätter für Junge Literatur* publizieren, von 1981 bis 1988 hatten sie, nach einem Beschluss des Sekretariats des ZK der SED vom 11.11.1981, faktisch Publikationsverbot.«

244 Rainer Schedlinski: »an den verlag neues leben, redaktion temperamente«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 5, S. 48–51; AdA 205–208, hier S. 205. Im *Abriß der Ariadnefabrik* lediglich mit der abstrakten Überschrift »geehrte redaktion...« betitelt. Auch im hier aufgeführten Textauszug weicht die *Abriß*-Fassung vom Originaltext ab.

begegnet dem Vorwurf des hermetischen Schreibens mit einem demonstrativen Elitismus und zementiert damit die Grenze zwischen seinem eigenen Leserwissen und der – für ihn intellektuellenfeindlichen – Öffentlichkeit.²⁴⁵ In diesem Sinne praktiziert Schedlinski die »privatphilosophie«, die er den Intellektuellen innerhalb der DDR vorwirft: An der Öffentlichkeit kritisiert er ein Denken in »den bekannten therminologien [sic!]«, das für die gedanklichen Ansätze des (Post-)Strukturalismus noch nicht reif sei. Hier wiederholt sich eine Argumentationsfigur, die zentral für das essayistische Schreiben von Schedlinski steht: So schreibt er von »begriffliche[r] fixiertheit« in der DDR, die alle Worte (beispielsweise den Begriff »widerstand«) politisch besetze und damit ein »verständnisraster« erzeuge; das Autor:innen wie Anderson und ihn, die den »anspruch auf ein eigenes denk-system« geltend machen würden, zu »literarische[n] desperado[s]« erkläre. Schedlinski sieht hingegen das größte Potenzial im Bestreben, ein eigenes System zu kreieren, sich autark gegenüber Einflüssen des Staates zu verschließen – und dieses »denksystem« orientiert sich stark am Wissens- und Theoriehorizont jenseits der Mauer:

nicht einfach durch deren merkantile präsenz sind die leute im westen mehr an die moderne, oder auch postmoderne gewöhnt worden; und man kann neue kulturformen nicht züchten, in dem [sic!] die brigaden organisiert an die kunst herangeführt werden. neue, zeitgemäße formen, wie beispielsweise der graffity [sic!] oder der breakedance [sic!], wie sie seit jahren immer nur importiert werden, können nur in einer organischen kultur entstehen, die nicht nur kulisse ist, und deren sprache sich jedem vermittelt, ohne daß jemand die sinnfrage stellen müßte, was wohl die jungen leute damit haben sagen wollen.²⁴⁶

In den von Schedlinski aufgerufenen Begriffen und Motiven zeigt sich eine implizite Bezugnahme auf den französischen Poststrukturalismus: Mit der Gleichsetzung von Kultur und Kulisse in der DDR zitiert er Jean Baudrillard heran, dessen bei *Merve* in mehreren Bänden erschienene Aufsätze das Ende eines Bezugs zum Realen attestieren. In der *Agonie des Realen* etwa schreibt Baudrillard vom Ablösen des Repräsentationsprinzips durch ein Simulationsprinzip in westlichen, kapitalistisch geprägten Gesellschaften,²⁴⁷ in dem die Zeichen zum puren Wert ohne Referenz geraten. Das Reale sei dann nur noch »Produkt einer sich ausbreitenden Synthese von kombinatorischen Modellen in einem Hyperraum ohne Atmosphäre«,²⁴⁸ Kaschierung eines allumfassenden Begehrens, die Wirklichkeit zu fassen zu bekommen²⁴⁹ – ein Begehren, das nie tatsächlich eingelöst werden könne. Auch die Stadt selbst bezeichnet Baudrillard als einen Kulminationspunkt

245 Vgl. Schedlinski: »an den verlag neues leben«, S. 50; AdA 207: »antintellektualismus«.

246 Vgl. Schedlinski: »an den verlag neues leben«, S. 50; AdA 207.

247 Vgl. Jean Baudrillard: *Agonie des Realen*. Übers. v. Lothar Kurzawa u. Volker Schaefer. Berlin: Merve 1978, S. 14.

248 Ebd., S. 9.

249 Vgl. ebd., S. 40.

der kulturellen Simulation, als »Vieleck aus Zeichen, Medien und Codes«.²⁵⁰ Doch für den französischen Germanisten und Philosophen gibt es auch Formen des Widerstands gegen dieses Simulationssystem – einen *Aufstand der Zeichen* im öffentlichen Raum, der sich in den allumfassenden Code nicht einfüge: In dieser Rolle sieht er nun die sich jedem »Wert«, jeder Bedeutungszuschreibung widersetzenden Graffiti.

Denn SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL GUY CRAZY CROSS 136 – das bedeutet nichts, ist nicht einmal Eigenname, sondern symbolische Matrikel, gemacht, um das gewöhnliche Benennungssystem aus der Fassung zu bringen. Diese Terme haben keinerlei Originalität: sie stammen alle aus dem Comic-Strip, wo sie eingeschlossen waren in Fiktion, doch brechen sie explosiv aus ihr hervor, um in die Realität projiziert zu werden [...] als Anti-Diskurs, als Absage an jede syntaktische, poetische und politische Elaboriertheit, als kleinstes, radikales, durch keinerlei organisierten Diskurs einnehmbares Element.²⁵¹

Schedlinski greift diese Graffiti-Euphorie auf, die sich in den Texten Baudrillards findet, doch der Kontext ist hier ein anderer: Während bei Baudrillard das Graffiti ein Instrument des Widerstands gegen eine Gesellschaft der Simulation darstellt, in der das Reale nur noch Konstrukt ist und keinen Bezug mehr zur Wirklichkeit aufweist, ist es bei Schedlinski Merkmal einer »organischen kultur«, die es aus seiner Perspektive anzustreben gelte. Dass nicht alle Autor:innen im Prenzlauer Berg diese Umdeutung des Graffiti teilten, zeigt ein Aufsatz von Peter Böhig aus den frühen 1990er Jahren, der sich näher an der Interpretation Baudrillards bewegt.²⁵² Schedlinski allerdings ist auch an anderen Stellen seines Textes nicht immer auf Linie seiner poststrukturalistischen Referenztheorien, selbst wenn er sich als deren Vermittler ausruft. Deutlich wird dies etwa, wenn er behauptet, das Wort »widerstand« habe eine andere Bedeutung als lediglich »den politisch tradierten begriff«. Er spielt hier auf das politische Verständnis von Opposition in der DDR an; und es ist zutreffend, dass das Konzept des Widerstands etwa bei Baudrillard und Foucault ein viel weiteres Feld kulturell-ästhetischer Praktiken beschreibt: Ersterer schreibt so etwa vom bloßen Tod als Akt des »absurden und bösen Widerstand[s] einer Materie oder Natur«.²⁵³ Für Foucault hingegen ist vor allem die Selbstsorge ein zentraler Bestandteil widerständigen Verhaltens²⁵⁴ – dabei geht es ihm jedoch »keinesfalls um eine ästhetizistische Selbstbeschäftigung, sondern um eine im Kern politische Tätigkeit, die [...] auf die Gemeinschaft bezogen ist«.²⁵⁵ Widerstand verläuft für Foucault »koextensiv und absolut

250 Jean Baudrillard: »Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen«. In: Ders.: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Übers. v. Hans-Joachim Metzger. Berlin: Merve 1978, S. 19–38, hier S. 21.

251 Ebd., S. 26.

252 Peter Böhig: »die verlassene sprache«. In: Arnold (Hrsg.): *Die andere Sprache*, S. 38–49, hier S. 38f. Vgl. auch die Ausführungen zu Kap. 4.3.3 in dieser Untersuchung.

253 Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 94.

254 Vgl. Anja Trebbin: »Foucault. Unterdrückung bekämpfen, Identifizierungen unterlaufen«. In: Dies. (Hrsg.): *Zur Komplementarität des Denkens*. Wiesbaden: Springer 2013, S. 400–433, hier S. 415.

255 Ebd.

gleichzeitig« zur Macht²⁵⁶ und ist damit dezidiert politisch, obschon bestimmte Formen des Widerstands bei ihm auf Skepsis stoßen.²⁵⁷ Auch Baudrillard hat einen politischen Widerstandsbegriff mit Blick auf den Tod – Widerstandsakte sind für ihn hochgradig »subversiv«, »selbstmörderischer Natur«,²⁵⁸ Handlungen, die das politisch-gesellschaftliche System »in seinem Lebensnerv treffen«. ²⁵⁹ Von einem Widerstandskonzept, das vom Politischen losgelöst ist, kann mit Blick auf Baudrillard und Foucault, die Schedlinski zur Untermauerung seiner Gedanken heranzieht, nicht die Rede sein – wenngleich sie die konkreten Formen des Widerstands durchaus weiter fassen.

4.4.2 »der wirkliche feind«. Die sprachkritischen Texte Schedlinskis

Obschon Schedlinskis Interpretation der Poststrukturalisten nicht immer mit der allgemeinen Lesart übereinstimmt, inszeniert er sich doch innerhalb des Prenzlauer Bergs als deren Vermittler, wie ein Konvolut aus Texten belegt, das im Heft 4/1989 der Zeitschrift *ariadnefabrik* abgedruckt wurde. Schon die Titel der kurzen Essays verweisen auf ihre Vorbilder aus der französischen Theorie: »die sichtbarkeit der zeichen«, »das thema des schweigens«, »die diskursivität der dinge«, »die sprache der sprache«, »die imagination der tatsachen« und »die subversion des realen, oder: der wirkliche feind«²⁶⁰ – die Texte kommen schwergewichtig daher, scheinen sich durch den exzessiven Gebrauch von Genitivkonstruktionen ebenso wie durch ihr semiotisch-machttheoretisches Vokabular nahtlos einzureihen in Merve-Titel wie *Die Agonie des Realen*, *Der Aufstand der Zeichen*, *Mikrophysik der Macht* oder *Das Patchwork der Minderheiten*.

Auch in den Essays selbst werden Theoreme aus dem (post-)strukturalistischen Umfeld herausgegriffen, adaptiert, sich angeeignet und variiert – dabei geht es vor allem um semiotische Ansätze, und so verhandeln die Texte Fragestellungen zur Propaganda und offiziellen Sprache in der DDR, zum *status quo* der Sprachpolitik und -praxis.

Schon in seinen beiden ersten Aufsätzen macht Schedlinski deutlich, dass er nicht im luftleeren Raum schreibt, sondern als Kenner verschiedener Theorien verstanden werden möchte. Er zitiert etwa – vermittelt durch Michael Thulin – Baudrillards Zeichentheorie und Roland Barthes' *Elemente der Semiologie*, aber auch Victor Klemperers sprachkritisches Werk *LTI*.

Grundannahme der Überlegungen ist die bekannte These, dass Zeichen ihren Bedeutungsgehalt, ihre Repräsentationskraft verloren hätten – ein Gedanke, wie er sich schon bei Foucault, Deleuze oder Blanchot findet. Letzterer konstatiert in seinem Werk *Die*

256 Michel Foucault: »Nein zum König Sex. Ein Gespräch mit Bernard-Henri Levy«. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 176–198, hier S. 195.

257 Beispielsweise das offene Rebellieren, vgl. Klass: »Foucault und der Widerstand«, S. 157; Jonathan Simons: *Foucault and the Political*. London u. New York: Routledge 2013, S. 81.

258 Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 127.

259 Ebd.

260 Rainer Schedlinski: »noch einmal zur sprache«. In: *ariadnefabrik* 4 (1989) H. 4, S. 42–53. Nicht in AdA abgedruckt.

Literatur und das Recht auf den Tod etwa, »daß die Wörter jegliche Beziehung verloren haben zu dem, was sie bezeichnen«²⁶¹ – Foucault bringt es auf die Formel: »es gibt keine Zeichen, sondern nur Trugbilder«²⁶² und kritisiert die Begrenztheit und Starrheit des »Raumes der Repräsentation«.²⁶³ Für Deleuze ist das Verfahren der Repräsentation ein gewaltsamer Akt der Einhegung, eine Aufpfropfung von Fremdem.²⁶⁴ Doch orientiert an Roland Barthes erhält diese Diagnose bei Schedlinski eine neue Wendung: Es geht ihm darum, dass nicht das Signifikat, sondern der Signifikant verlorengeht. Heranzitiert werden Barthes' semiologische Äußerungen, dass »die Gesellschaft nur standardisierte, normierte [bei Barthes eigentlich: »normalisierte«] Gegenstände erzeugt«.²⁶⁵ Gegenstände wie Zeichen würden nicht an ihrer Materialität, sondern lediglich an ihrem gesellschaftlichen Gebrauchswert gemessen – eine Beobachtung, die später Baudrillard radikalieren sollte. Doch was bei Barthes eine nüchterne Diagnose ist, um die Funktion von Sprache in der Gesellschaft aufzuzeigen, wird von Schedlinski kulturpessimistisch gewendet: Während Barthes etwa die hohe Flexibilität und Innovationskraft der Funktionalisierung von Zeichen betont, ihren »anthropologischen wert«, der notwendig sei, um Gesellschaft überhaupt zu stiften,²⁶⁶ sind die Zeichen bei Schedlinski durch ihren Gebrauchswert gebeutelt, unsichtbar geworden. Schedlinski beklagt beispielsweise, »wie die zeichen vor den dingen zurücktraten«, spricht vom »nullphänomen des bedeutungslosen«: »sie haben kein sichtbares archiv, keine ordnung, auf die wir zurückgreifen könnten«²⁶⁷ – die Konsequenz daraus sei nun, die Zeichen ihres gesellschaftlichen Wertes zu berauben, ihr die Transparenz zu nehmen.

Im folgenden Text, »das thema des schweigens«, verknüpft Schedlinski die aus der französischen Theorie gewonnenen Erkenntnisse mit DDR-spezifischen Leseerfahrungen, namentlich Klemperers *LTi*.²⁶⁸ Der Text habe, so der Autor, in der DDR nicht nur deswegen so durchschlagenden Erfolg gehabt, weil er über die Verwendung von Sprache im Nationalsozialismus etwas aussage, sondern weil er eine über die historische Konstellation

261 Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 75.

262 Michel Foucault: »Die Prosa Aktaions«. In: Klossowski [u. a.]: *Sprachen des Körpers*, S. 25–38, hier S. 34.

263 Foucault: *Der Faden ist gerissen*, S. 41.

264 Vgl. Gilles Deleuze: »Ein Manifest weniger«. In: Ders.: *Kleine Schriften*, S. 37–74, hier S. 71.

265 Schedlinski: »die sichtbarkeit der zeichen«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 42f, hier S. 42; Roland Barthes: *Elemente der Semiologie*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/Main: Syndikat 1979, S. 36. Ilona Schäkel hebt diesen Essay Schedlinskis als repräsentativ für die Auseinandersetzung mit poststrukturalistischen Theorien im DDR-Untergrund hervor, schaltet seine Argumentation unter dem Stichwort des »Erkenntnisrelativismus« mit den Texten Koziols und Loreks kurz, vgl. Schäkel: *Sudelblatt und Edelfeder*, S. 119–121. Die vorliegende Untersuchung möchte dafür argumentieren, dass die Ansätze der Poststrukturalismus-Rezipient:innen im Prenzlauer Berg gerade sehr unterschiedlich sind, weil sie, aus ähnlichen Vorannahmen kommend, verschiedene Schlüsse ziehen.

266 Schedlinski: »die sichtbarkeit der zeichen«, S. 42.

267 Ebd.

268 Vgl. zur Beliebtheit von Klemperers *LTi* in der DDR: Johannes Klare: »Zur Editions- und Rezeptionsgeschichte von Victor Klemperers *LTi*. Klemperers Werk als Gegenstand konservativer Kritik im vereinten Deutschland«. In: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät* 114 (2012), S. 84–109, hier S. 89.

tion hinausweisende Komponente hinsichtlich des Verhältnisses von Sprache und Macht und den »versteckten, geheimen, parasitären bedeutungen«²⁶⁹ besitze:

victor klemperer schreibt eine chronik der umwertungen und fälschungen, und so schreibt er, ganz uneigentlich, eine abgehobene, historisch relativierte chronik der wahrheit und moral. eine metasprache, die über eine vergangene sprache spricht, trägt in dieser historischen relativität – einer quasi provisorischen objektivität – ihren eigenen tod in sich: sie wird eines tages ihrerseits zum stummen objekt einer ihr fremden sprache.²⁷⁰

Entscheidendes Moment einer solch analytischen Sprache ist für Schedlinski nun also die Tatsache, den eigenen Tod, die Sterblichkeit (= potenzielle Ungültigkeit) in Kauf zu nehmen: Analog zu Blanchots Diktum: »Wenn ich spreche, ist es daher richtig, zu sagen: der Tod spricht in mir«,²⁷¹ ist nun auch Schedlinski daran gelegen, Reflexionen zur Sprache als nicht allgemeingültig anzusehen, ihr eine längere Wirkmacht abzusprechen. Doch er verwendet hier den Begriff der »Metasprache« querstehend zu den französischen Poststrukturalisten, für die das Wesen einer Metasprache gerade der Selbstanspruch der Überzeitlichkeit ist, die Behauptung einer Universalität als autoritäre Machtgeste.²⁷² Eine begriffliche Unschärfe, die auf ein Kernproblem seiner Adaption der französischen Theorie hinweist: Die Verwendung des Vokabulars kratzt lediglich an der Oberfläche, eine Durchbrechung von Dualismen und Hierarchien, starren Strukturen etc. wird immer wieder im großen Stil angekündigt, allerdings nie konsequent mit ihren politischen Implikationen gedanklich durchgespielt. Mit Blick auf den Diskursbegriff wird noch einmal darauf zurückzukommen sein – die problematische Verwendung klingt hier bereits an: »kein diskurs kann seine bezeichnende gestalt innerhalb seiner selbst definieren, die stets auf einen ganz und gar äußerlich zirkulierenden sinn verweist. definiert ein anderer diskurs diesen zurückliegenden sinn, hat er das thema verlassen.«²⁷³ Der grundlegende Befund stimmt hier durchaus mit Thesen Foucaults & Co. überein: Eine rein äußerliche Position gibt es nicht: »We are always immanent to stories in the making«,²⁷⁴ wie Geiman Lyotard paraphrasiert; oder, wie Readings schreibt: »Judgements are not made from a position of transcendent subjectivity which precedes or stands outside the judgments it makes.«²⁷⁵ Es geht jedoch nicht darum, dass ein Diskurs sich erst erkennen ließe, wenn man ihm äußerlich ist – wenn es also einen neuen Diskurs gibt, der den alten ablöst. Der

269 Rainer Schedlinski: »das thema des schweigens«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 44–46, hier S. 44.

270 Ebd.

271 Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 79.

272 Jean-François Lyotard: »Kleine Perspektivierung der Dekadenz und einiger minoritärer Gefechte, die hier zu führen sind«. In: Ders.: *Das Patchwork der Minderheiten*, S. 7–51, hier S. 35f, Ders.: »Ein Einsatz in den Kämpfen der Frauen«. In: Ebd., S. 52–72, hier S. 66.

273 Schedlinski: »das thema des schweigens«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 45.

274 Geiman: »Lyotard's »Kantian Socialism«, S. 29.

275 Readings: *Introducing Lyotard*, S. 94.

Diskursbegriff, wie er sich bei Lyotard, Foucault und Deleuze findet, soll gerade Metanarrativen dieser Art vorbeugen, in denen Diskurse als bloße, überindividuelle Zeittrends gesehen werden, die sich gegenseitig übertreffen und aushebeln: »die diskursiven Formationen sind wirkliche Praktiken, und ihre Sprachen sind [...] sterbliche, aber auch todbringende Sprachen, und sie sind fähig, Mutationen zu befördern oder auszudrücken.«²⁷⁶ Für Foucault etwa liegt die »Wahrheit eines Diskurses [...] nicht in seiner Systematizität, sondern in der Möglichkeit seiner Zersetzung, Umfunktionierung, Umpflanzung.«²⁷⁷

Dass Schedlinski ein stärker totalitäres Verständnis von Diskursen hat, zeigt auch sein dritter Text im Konvolut: »die diskursivität der dinge«. Schedlinski diagnostiziert hier einen rissigen Überbau, »unter dem sich seit langem die trümmer des denkens türmen«.²⁷⁸ Auch hier begegnet wieder die Hoffnung auf eine universelle Metasprache: »denn das dokument [für Schedlinski = das Ding] ist sichtbar nur durch die idee, die es dokumentiert, es bedarf einer metasprache.« Die Metasprache ist bei Schedlinski der Urgrund, eine »geheime totalität«, ein »zusammenhang«, der »schweigend« unter allen Dingen existiert.²⁷⁹ Da diese Metasprache ihm zufolge universell ist, sich aber nicht greifen lässt, gibt es für ihn nur einen Ausweg: Die Flucht in eine »sinnliche emanzipation«, wie er unter Berufung auf Michael Thulin schreibt – eine, wie er sie bezeichnenderweise frankophon benennt,

poesie concrete, die ihre existenz freilich ganz und gar der inflation der ideologeme verdankt, und die bis heute einem paradox folgt, indem sie den überbau zurückweist, dem sie im stillen die bedeutungen entnimmt, denn das konkrete wird an und für sich erst sinnvoll, wenn die schon gewußte ordnung abstrakt genug ist, und je abstrakter das wissen, umso konkreter das zeichen, umso weniger zeichenmaterial, umso weniger bedeutung und andeutung ist nötig, um sinnvoll zu formulieren.²⁸⁰

In dieser kurzen Passage zeigt sich der Tenor von Schedlinskis sprachtheoretischen Schriften: Immer geht es darum, dass Sprache sich von Ideologie lossagen müsse, da sie fortwährend konkret zu denken sei. Die »Befreiung« der Sprache von jeglichem Sinn²⁸¹ wird dabei selbst zu einem rigorosen Programm, während es den Poststrukturalisten nicht um Abschaffung von Sinn geht, sondern darum, »das Eine als Vieles, insofern es Viele (Splitter und Fragmente) sind«, aufzufassen.²⁸² Deutlich wird der Kontrast auch in Schedlinskis Bestreben, sich nicht nur vom metaphorischen Denken, das den Menschen

276 Gilles Deleuze: »Ein neuer Archivar«. In: Ders. u. Foucault: *Der Faden ist gerissen*, S. 59–85, hier S. 71.

277 Michel Foucault: »Die gesellschaftliche Ausweitung der Norm. Ein Gespräch mit Pascale Werner«. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht*, S. 83–88, hier S. 87.

278 Rainer Schedlinski: »die diskursivität der dinge«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 47f, hier S. 47.

279 Ebd.

280 Ebd.

281 Vgl. dazu Lewis: »Die neue Unübersichtlichkeit«, S. 281.

282 Gilles Deleuze: *Nietzsche. Ein Lesebuch*. Berlin: Merve 1979, S. 37.

ins Zentrum der Welt stellt, zu verabschieden, wie es etwa Blanchot fordert²⁸³ – sondern dies zugleich durch ein metonymisches, also im Realitätsbezug noch strikter gedachtes Sprachdenken zu ersetzen.²⁸⁴ Schedlinski zufolge kann Sprache nur noch an ihrer »gegenständlichkeit« erkannt werden, »am material selbst, als dem einzig realen und faßbaren element der sprache«.²⁸⁵ Ein solcher Fokus auf eine einzige Dimension von Sprache läuft dem Vorhaben des Poststrukturalismus, Texte in ihren »Vielheiten, Ströme[n], Anordnungen und Konnexionen«²⁸⁶ zu erfassen, gerade zuwider.

Ein weiterer Essay, mit dem – wohl gewollt redundant daherkommenden – Titel »die sprache der sprache« macht plausibler, warum Schedlinski diese starke Polarität zur ideologisch geprägten, totalitären Sprachverwendung wählt: Hier erfolgt die explizite Übertragung der vorangehenden Gedanken auf die Situation in der DDR. Schedlinski bemängelt eingangs, dass zu viele Kritiker der DDR das System nicht etwa abschaffen, sondern lediglich verändern wollten. Interessanterweise wird er dieses von ihm hier kritisierte Ansinnen nach den Stasi-Enthüllungen selbst als Begründung für seine Kooperation mit der Staatssicherheit heranziehen.²⁸⁷ Doch graduelle Veränderung sei im aktuellen System, das sich festgefahren habe und dennoch hochgradig von Instabilität bedroht sei, kaum möglich. In dieser Situation werde jedem Zeichen »eine höhere bedeutungsqualität« zugewiesen.²⁸⁸ Die vermeintliche Pattsituation beschreibt Schedlinski folgendermaßen:

je mehr sich die öffentliche sprache in leeren redewendungen und starren syntagmen verfestigt, beginnt sie in gesten und formen zu sprechen. eine rhetorik, die in ihren stereotypen den sprechenden kaum zu erkennen gibt, gewinnt, gewollt oder ungewollt, positive bedeutungen auf der ausdruckssebene, das heißt, in den formen dessen, der spricht. nur auf der ausdruckssebene können die leeren signifikate stilistische signifikanten bilden, die das sprechen aus der sprache herauslösen. die öffentliche

283 Vgl. Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 111.

284 Vgl. Schedlinski: »die diskursivität der dinge«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 47. Die Metonymie ist insofern strikter bzw. absoluter als die Metapher, da sie nicht von einer arbiträren Verbindung, sondern einer festen, rational erschließbaren Beziehung zwischen Wort und Ding ausgeht, vgl. Gerhard Kurz: *Metapher, Allegorie, Symbol*. 6. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 86: »Metonymie und Synekdoche beziehen sich auf faktische Zusammenhänge, auf Kontiguitäten, die Metapher nicht.«

285 Schedlinski: »die diskursivität der dinge«, S. 48.

286 Michel Foucault: »Der »Anti-Odipus«. Eine Einführung in eine neue Lebenskunst«. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 225–230, hier S. 227.

287 Vgl. Schedlinski: »Die Unzuständigkeit der Macht«, S. 81: »Die Stasi war nicht etwa der Dienstweg dieses Systems, sondern vor allem jene Adresse, über die alles Irreguläre unter Ausschluß der Öffentlichkeit und des Rechtsweges an den Ämtern vorbei lief. Wenn es richtig ist, daß in diesem Land nichts *ohne* die Stasi geschah, dann geschah auch alles, was gegen dieses System unternommen wurde, mit der Stasi. Wenn der Satz richtig wäre, daß die Stasi *alles* gesteuert hätte, dann müßte man auch den entgegengesetzten Satz zulassen: daß sie sich benutzen und beeinflussen ließ und daß man ihr Freiheiten hat abtrotzen können.«

288 Rainer Schedlinski: »die sprache der sprache«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 49.

rhetorik ist also eine doppelte sprache, der ein kombiniertes, parasitäres bedeutungssystem angeschlossen ist, in dem die worte quasi an den formen vorbeireden.²⁸⁹

Das postmoderne Vokabular ist auch in dieser Diagnosestellung unverkennbar: Das Syntagma als, Barthes zufolge, zentrales Element der Semiotik; beschreibt »fertige Redewendungen [...], die sich der kombinatorischen Freiheit des Sprechenden entziehen«.²⁹⁰ Was jedoch bei Barthes ein rein analytisches Problem aus Gründen der diffizilen Beschreibbarkeit ist,²⁹¹ wird bei Schedlinski zum Kritikpunkt, gegen den es aufzubegehren gilt. Für Schedlinski sind die Syntagmen Hinweis auf ein »parasitäres bedeutungssystem«, das seine Subjekte im Sinne Baudrillards zu »pseudoreale[n] individu[en]« degradiere.²⁹² Hier offenbart Schedlinski auch seinen Grundgedanken einer sprachlichen Reinheit bzw. Bereinigung der Sprache: »je mehr also die sprache zum sozialen dogma wird, opfert sie ihre gestalt der idee. das sprechen verarmt, in dem es seine formen der verbalität entzieht und sie auf eine rein physische existenz zurückweist.«²⁹³ An dieser Stelle seiner ästhetisch-politischen Programmatik verweist er noch einmal auf Barthes und dessen Charakterisierung der Sprache als sozial, überindividuell, sich dem Individuellen gar widersetzende Größe. Anders als Barthes lehnt Schedlinski diese Sprachverwendung jedoch im kulturpessimistischen Gestus ab. Besonders deutlich ist dies in den letzten beiden Texten des Konvoluts, die sich nun stärker mit den von Baudrillard in dessen *Merve*-Texten aufgeworfenen Aspekten auseinandersetzen: Es geht um eine Gesellschaft der Simulation, in der Worte sich wie »tatsachen«²⁹⁴ nur noch über ihre Funktionalität in der Gesellschaft definieren lassen. Zugleich wertet Schedlinski im Sinne des Hyperrealen ein gesellschaftliches Bestreben ab, »jede unschärfe des sinns zu vermeiden«.²⁹⁵ Das entstandene Bezugs- und Sprachsystem beschreibt Schedlinski als »paradoxe pseudorealität« und stellt eine Diagnose, die stark an Baudrillards These erinnert, die Realität bestünde im Zeitalter der Simulation aus Realitätseffekten – »die realität wird sodann nur noch als mittelbar erlebt«; sie erscheine lediglich als Bereitsteller von Zeichen im Sinne einer übergeordneten, totalitären Idee.²⁹⁶ Erstaunlich an dieser Argumentation ist, dass Schedlinski hier zwar viele Gedanken von Baudrillard übernimmt, dies aber nicht, wie zuvor noch in

289 Ebd.

290 Barthes: *Elemente der Semiotik*, S. 52.

291 Vgl. ebd., S. 57: »die Kombination der Zeichen ist frei, aber die Freiheit, die sie genießen und die das ›Sprechen‹ [parole] ausmacht, ist eine überwachte Freiheit«.

292 Zur Speisung dieser Denkweise aus dem Poststrukturalismus, vgl. Pabst: *Post-Ost-Moderne*, S. 152. Pabst nimmt hier die satirischen Überspitzungen des Prenzlauer Bergs in Hilbigs Roman *ICH* zum Ausgangspunkt, um über die »Anwendung des Poststrukturalismus« bei Schedlinski zu reflektieren (ebd., S. 155).

293 Schedlinski: »die sprache der sprache«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 49.

294 Vgl. Baudrillard: *Agonie des Realen*, S. 30: »Wir befinden uns in der Logik der Simulation, die nichts mehr mit einer Logik der Tatsachen [...] gemein hat.«

295 Rainer Schedlinski: »die imagination der tatsachen«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 50f, hier S. 50.

296 Ebd.

Bezug auf Roland Barthes geschehen, explizit thematisiert bzw. kennzeichnet. Er bleibt bei den Anspielungen auf Baudrillards *Agonie des Realen* im Allusorischen.

Der letzte von Schedlinskis Texten im vorgestellten Konvolut geht kurz darauf ein, wie von Seiten der Widerständigen nun gegen ein solches Sprachsystem interveniert werden müsse: Schedlinski zielt auf den »strukturellen skandal« des Schweigens ab, denn jedes Augenmerk auf der »bloßen körperlichkeit« der Zeichen bedeute zugleich ein Verstummen des Sinns. Er schreibt dabei »allen tatsachen, die der idee fremd sind, eine subversive oder provokative funktion zu. die realität wird an sich subversiv, wo sie die idee nicht mehr erfüllt«. ²⁹⁷

4.4.3 Schreiben wider die Mehrheit. Politische Essays

Das Schweigen als vermeintlich subversive Praktik ist ein im Diskurs um den Prenzlauer Berg beliebtes Motiv, ebenso wie es auch Anwendung bei weiteren inoffiziell publizierenden DDR-Autor:innen findet, die nicht für die Stasi tätig waren, beispielsweise Gert Neumann. ²⁹⁸ Auch diese Denkfigur hat ihre Vorbilder im französischen (Post-)Strukturalismus, etwa bei Roland Barthes, der dem Schweigen in seinem Aufsatz über Cy Twombly »eine positive Mächtigkeit« zuschreibt, ²⁹⁹ oder bei Maurice Blanchot, der Literatur in ihrem fehlenden Weltbezug als »Negation« beschreibt, »die die unmenschliche, nicht bestimmte Seite der Dinge in das Nichts zurückstößt«. ³⁰⁰ Bei Barthes und Blanchot ist diese Negativität eher erkenntnistheoretisch zu verstehen: Es geht um Literatur und Kunst als Instrument eines andersartigen Denkens – Schedlinski berücksichtigt nun vor allem die gesellschaftliche Komponente der Ohnmacht von Literatur und fügt seine Beobachtungen zur Sprache und Literatur dabei ein in die politische (oder gerade: anti-aktivistische) Programmatik, die er auch an verschiedenen anderen Stellen in der *ariadne-fabrik* geäußert hatte.

Besonders deutlich wird dies in Schedlinskis Aufsatz »wissen und infrawissen«, in dem es schwerpunktmäßig um das Verhältnis von Sprache, Diskurs und Schreiben geht. Auch diesen Text beginnt Schedlinski mit einer Geste der scheinbaren Selbstverständlichkeit:

jeder weiß, wohl seit dem er spricht, daß ein unterschied besteht, zwischen dem, was einer hat sagen wollen, und dem, was er ohne es zu wollen gesagt hat, denn jede äußerung sagt insgeheim immer noch etwas anderes, als das, was sie sagt, unter der sichtbaren formulierung kann eine andere herrschen, die die aussage bestimmt, sie beunruhigt oder sie umstößt. ³⁰¹

297 Rainer Schedlinski: »die subversion des realen, oder: der wirkliche feind«. In: Ders.: »noch einmal zur sprache«, S. 52.

298 Vgl. die kurzen Ausführungen in Kap. 4.5.3; sowie Liermann: *Die Vermehrung des Schweigens*.

299 Barthes: *Cy Twombly*, S. 34.

300 Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 123.

301 Rainer Schedlinski: »wissen und infrawissen«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 3, S. 2–9, hier S. 2.

Mit der Formulierung »jeder weiß« spricht Schedlinski eine ganz spezifische Leserschaft an, die bereits über theoretisches Vorwissen verfügt. Damit adressiert er eine Gemeinschaft, die er im Akt des Benennens zugleich performativ stiftet. Überdies installiert er sich als Sprachrohr des vermeintlich Offensichtlichen, die Vorannahme der Aussage wird damit zum unumstößlichen, nicht hinterfragbaren Gesetz: Für Schedlinski gibt es immer einen Unterschied zwischen Gemeintem und Gesagtem und in dieser These stimmt er zunächst mit vielen poststrukturalistischen Theorien überein, wenngleich er im Schreiben genau das artikuliert, wogegen anzuschreiben er vorgibt – den Voraussetzungsreichtum der Sprache. Schließlich entwirft Schedlinski auch hier ein hierarchisches Verständnis – etwas »herrscht« über die sprachliche Äußerung, lässt sich jedoch nicht genau kontrollieren. Im Laufe des Textes wird klar, dass Schedlinski mit dieser im Verborgenen herrschenden Instanz das »infrawissen« meint: Ein ursprünglich von Barthes genutzter Begriff – er verwendet es in seinen *punctum*-Studien als Synonym für das unterbewusste Wissen, das im Affiziertwerden durch ein Kunstwerk, eine Fotografie reaktiviert wird.³⁰² Bei Schedlinski bekommt diese Wissensform eine machttheoretische Ausrichtung: Der »kollektive untertext« führt nicht nur ein »eigenleben«, sondern beruht zudem noch auf einem geheimen »sonderwissen«, »das mit dem notorischen »unter uns gesagt...«, die verlautbarungen, die nur in ihrer dialektischen koexistenz mit jenem sonderwissen aufrechterhalten werden können, ergänzt und begleitet.«³⁰³ Hier erfolgt eine Fortführung der zuvor mit Bezug auf Barthes geschilderten *Syntagma*-Interpretation, die zugleich eine unheimliche, bedrohliche Komponente in sich birgt. Zu diesem allgemeinen Unbehagen trägt bei, dass Schedlinski für die Absprachen im Hintergrund, das geheime Wissen im kulturellen Untertext, nicht etwa Einzelpersonen oder politische Akteure verantwortlich macht, sondern abstrakte Diskurse. Für ihn sind Diskurse dabei immer von »einem idealzustand her geschrieben«, ein »geschlossenes universum«, durch das sämtliche Individuen in einer Gesellschaft auf autokratische Art determiniert werden. Der Diskurs sondert aus, verschweigt³⁰⁴ und birgt eine »nachtseite« des Denkens,³⁰⁵ die von Verfechtern des Diskurses wie von »wachsoldate[n]« verteidigt wird.

Durch den Konnex aus Diskurs, Wissen und Macht liegt eine Assoziation von Schedlinskis Theorien mit Foucault nahe, wenngleich der Diskursbegriff von Foucault abweichend verwendet wird. Bereits oben wurde erwähnt, dass Diskurse dem Poststrukturalismus zufolge in Wettbewerb und Konkurrenz zueinander stehen.³⁰⁶ Auch die diskursive Wahrheit wird laut Foucault »aufgrund vielfältiger Zwänge produziert«, ist immer an

302 Roland Barthes: *Die belle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985, S. 38. In der *ariadnefabrik* waren gelegentlich auch fotografie-theoretische Schriften abgedruckt, bspw. Vilem Flusser: »Die Fotografie als nach-industrieller Gegenstand«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 2, S. 2–9.

303 Schedlinski: »wissen und infrawissen«, S. 3.

304 Ebd., S. 4.

305 Ebd., S. 2.

306 Vgl. Michel Foucault: »Historisches Wissen der Kämpfe und Macht. Vorlesung vom 14. Januar 1976«. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 55–74, hier S. 67.

Machtssysteme gebunden,³⁰⁷ die aber nicht streng hierarchisch im Sinne eines Herrschaftsverhältnisses zu verstehen sind, sondern gerade in einem Wechselverhältnis politisch ausgehandelt werden.³⁰⁸ Wissen und Macht sind bei Foucault eng miteinander verzahnt³⁰⁹ – doch gerade aus diesem Grund lassen sich Diskurse lediglich multiperspektivisch und über Tableaus erforschen. Hingegen ist für Schedlinski der Diskurs ein eindimensionaler, fast linearer, undefinierbarer Urgrund jedes Denkens und Handelns. Die Totalität des Diskurses, seine scheinbar selbstverständliche Autorität, die das Denken bestimmt, selbst aber nicht greifbar ist, konfrontiert er sodann mit einem mythisch »schlafenden außerwissen«, einem blinden Fleck des Diskurses, dessen Existenz sich zunächst mit Foucaults Forderung, Wissen nicht mehr als Entität mit »geschlossene[m] Charakter« anzusehen, in Einklang bringen lässt.³¹⁰ Doch während bei Foucault dieser Ausschluss gesellschaftlicher Natur ist und also durch das Freilegen des Ausgeschlossenen – des Delinquenten, des Wahnsinnigen³¹¹ – ein Blick auf das Unzureichende des Wissens möglich wird (schließlich gehen die Diskurse über das institutionalisierte Wissen hinaus), verortet Schedlinski das »außer-wissen« fast anthropologisch außerhalb der menschlichen Erkenntnis, außerhalb der Sprache per se, da sich auch diese immer »nur innerhalb ihrer eigenen, positiven Zeichen äußert.« Indem der Ort des Außer-Wissens nicht in Worte zu fassen ist, entzieht er sich dem menschlichen Verständnis. Das führt Schedlinski zum Herbeisehnen eines Urzustands, im Nachruf auf ein utopisches Wissen mit »natürlichen Verkettungen und Abfolgen«, das er nur dann artikuliert sieht, wenn ein Text keinen Prinzipien, keiner Ordnung, keiner Systematik mehr folgt und sich vom System der Sprache vollends verabschiedet: »was nicht zum Wissen gehört, kann nur in einer Sprache erscheinen, die ihre Zeichen dem Gewußten entfremdet und sich ein autochthones Begriffssystem schafft, in dem die Begriffe der Wahrnehmung folgen.«³¹²

Durch die Hintertür, im Gewand einer vermeintlich poststrukturalistischen Referenz auf den Diskurs- und Wissensbegriff Foucaults, erfolgt ein Revival des Ursprünglichkeitskonzepts, die quasi-mystische Behauptung einer gezielt diffusen, um jeden Preis nicht mehr greifbaren Literatur – dabei ist die Rede vom Ursprung und von der Natürlichkeit in Bezug auf Sprache und Wissen gerade eine Kategorie, die der Diskursbegriff von Foucault ebenso wie das Deleuze'sche Begehren ablösen wollten.³¹³ In diesem Punkt weicht Schedlinski also entschieden von den Poststrukturalisten ab; und dies offenbar,

307 Michel Foucault: »Wahrheit und Macht. Interview von A. Fontana und P. Pasquino«. In: Ebd., S. 21–54, hier S. 51.

308 Vgl. Foucault: »Ein Spiel um die Psychoanalyse«. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 129f.

309 Vgl. Michel Foucault: »Räderwerke des Überwachens und Strafens«. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht*, S. 31–47, hier S. 45; Simons: *Foucault and the Political*, S. 92.

310 Michel Foucault: »Medizin und Klassenkampf«. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht*, S. 93–101, hier S. 97.

311 Vgl. ebd., S. 98.

312 Schedlinski: »wissen und infrawissen«, S. 5.

313 Vgl. Trebbin: »Foucault«, S. 203f, Deleuze: »Ein neuer Archivar«. In: Ders. u. Foucault: *Der Faden ist gerissen*, S. 62f.

um ein nicht engagiertes, hermetisches Schreiben gegenüber einer wertenden, Inhalt vermittelnden Sprache zu privilegieren.

Am deutlichsten bezieht Schedlinski die von ihm präferierte, anti-aktivistische Haltung im Text »lustlüge«. Der Essay setzt zunächst mit abstraktem, kaum fassbarem Bildmaterial ein, was – ähnlich wie Andersons Inzestfabel etwa – auf die Eingangserzählungen postmoderner Theorietexte rekurriert, die häufig mit einer andeutungsweise skizzierten, den Hauptgedanken lediglich vorbereitenden Anekdote beginnen:

francis bacon ist beim betreten eines fleischerladens jedesmal überrascht, nicht selbst dort zu hängen, doch mein sodbrennen lenkt mich ab von allen anderen problemen. im gekrümmten raum ist die kürzeste verbindung zwischen zwei punkten die kurve. und im wiener café genieße ich besonders die gesellschaft schöner frauen.³¹⁴

Aus diesen scheinbar willkürlich zusammengewürfelten Zeilen lassen sich einige Beobachtungen herleiten. So erfolgt ein oberflächlicher Rückgriff auf Bacons *Figure with Meat* (1954), der jedoch nicht mehr als eine Pose, ein Schlagwort zu sein scheint: Im wahrsten Sinne des Wortes geht es Schedlinski hier lediglich um Namedropping, bei dem er sich nicht inhaltlich mit Bacon auseinandersetzt, sondern seinen Nachnamen kalauerhaft an den Fleischerhaken hängt – was bei ihm »sodbrennen« hervorruft, ein Aufstoßen ähnlich der Übelkeit in *Zoro in Skorne*.³¹⁵ Anknüpfend daran findet sich eine Bemerkung, die an Deleuzes Kurvendiskussionen erinnert und damit an dessen Herleitung philosophischer Gedanken aus mathematischen Formeln.³¹⁶ In einem dritten Schritt verortet sich Schedlinski im Wiener Café³¹⁷ und reproduziert dabei den Chauvinismus und einen genuin männlichen Blickwinkel, der den Autoren des Prenzlauer Bergs oft zum Vorwurf gemacht wurde. Zugleich jedoch leitet der Text sein Hauptthema ein, die Frage des Umgangs mit der Lust.

Nach diesem Prolog verhandelt Schedlinski die Frage des Widerstands in der DDR. Das Politische im sozialistischen System denkt er dabei als totalitäre, allumfassende Gewalt, der sich – analog zur These des poststrukturalistischen »everything is political«³¹⁸ – niemand entziehen könne: »erst ist man unpolitisch und dann ist man deswegen schon wieder politisch«.³¹⁹ Es geht Schedlinski um die Verteidigung des Eskapismus jenseits der »eskapismusdebatte«, um den Vorwurf, die eigene Literatur würde sich nicht genug mit

314 Rainer Schedlinski: »lustlüge«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 3, S. 10–16; AdA 33–37.

315 ZiS 14: »Wenn ich in meinem Mund später als nach einer halben Stunde nach dem Essen Essensreste entdecke, kann ich nicht mehr schlucken. Gekotzt aber habe ich das letzte Mal vor fünfzehn Jahren.« Vgl. dazu Kap. 2.3 in dieser Untersuchung.

316 Vgl. dazu: Simon B. Duffy: *Deleuze and the History of Mathematics. In Defense of the »New«*. London [u. a.]: Bloomsbury 2013, hier insb. S. 1–5.

317 Zum Wiener Café vgl. Petra Schramm: »Ich habe nicht mehr dieses flattrige Gefühl...« In: Gröschner u. Felsmann (Hrsg.): *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg*, S. 389.

318 Ian Buchanan u. Nicholas Thorburn: *Deleuze and Politics*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, hier S. 7.

319 Schedlinski: »lustlüge«, S. 10; AdA 33.

ihrem Ort, dem System der DDR befassen. Auch ein Angriff auf Volker Braun erfolgt an dieser Stelle, die Formulierung »ein genosse mit pariserfahrung« spielt auf dessen Frankophilie etwa hinsichtlich Rimbaud, Diderot oder Baudelaire an – Schedlinski urteilt die »reise[n]« als bloße Horizonterweiterungen eines »charakterathlet[en]« ab.³²⁰ Ihm zufolge sei ein solches Schreiben nicht radikal genug; es verharre im Zirkel »der engagierten, aufklärenden und orientierenden literatur«, die »immer auf etwas hinauswill«. In einer Zeit des zusammenbrechenden Systems – Schedlinski zieht Parallelen zur spätrömischen Dekadenz – sei ein solches Schreiben kraftlos, nur auf »interne folgerichtigkeit« bedacht und würde dem zerfallenden Sozialismus Futter für ein weiteres Fortbestehen geben. In gleicher Weise fasst er nun auch die vermeintlich oppositionelle Literatur im System auf: »in welcher richtung dabei dieser oder ein anderer engagierter verfasser orientiert, ist für den moralverbraucher belanglos«. ³²¹ Letztlich attestiert er den gegen die DDR engagierten Autor:innen »auftrumpfende grundsätzlichkeiten, verachtfachung der tatneigung des lesers, abschreckende stationierung moralischer überlegenheit, eine peinliche unblamierbarkeit, sowie eine ungebrochene leidenschaft für große öffentliche abschwörungen«. Diese Vorwürfe sind ähnlich schwerwiegend wie die Schlussfolgerung, dass auch eine oppositionelle Literatur, die versuche, der im System DDR privilegierten Haltung zu widersprechen, in alten Mustern verharre, »in eine der bekannten richtungen« stoße.³²²

Damit adaptiert Schedlinski eine Denkfigur des Poststrukturalismus, der die explizit engagierte Kunst an vielen Stellen ebenfalls verurteilt: Lyotard beispielsweise protestiert vehement gegen eine Literatur der Handlungsmaximen³²³ und der Massenansprache,³²⁴ Blanchot positioniert sich als Antipode zum eine »littérature engagée« vertretenden Jean-Paul Sartre.³²⁵ Auch Baudrillard weigert sich in seinen Texten, »Engagement überhaupt als Option in Betracht zu ziehen«. ³²⁶ Schedlinskis Argumentation, eine Literatur der »große[n] öffentliche[n] abschwörungen«³²⁷ spiele dem System DDR eher in die Hände, ist indes eine Anspielung auf Foucault, der den Widerstand als Steigbügelhalter

320 Schedlinski: »lustlüge«, S. 11; AdA 34.

321 Schedlinski: »lustlüge«, S. 12; AdA 34.

322 Schedlinski: »lustlüge«, S. 12; AdA 34. Für eine Stasi-Motiviertheit des Textes argumentiert Peter Böhlig, vgl. dazu Böhlig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 141: »Er [Schedlinski] versuchte den Gestus der Nonkonformität aufzunehmen, jedoch nur, um ihn ins Leere zu leiten. »lustlüge« wurde im Stasi-Protokoll ausführlich als Polemik gegen das Manifest [*Zoro in Skorne*] angekündigt und erhielt von daher erst seine Funktion, die sich gegen den subversiven Ansatz des Manifests richtete [...]. Die Verweigerung einer Funktion von Literatur bei Schedlinski, sei sie kritisch oder affirmativ, entsprach der Stasi-Strategie der Entpolitisierung. [...] Die Art und Weise, wie Schedlinski, nicht nur in diesem Essay, den poststrukturalistischen Begriffsapparat mit keinem anderen Ziel mobilisierte, als reale Konflikte zu neutralisieren und ins Leere laufen zu lassen, kann im Rückblick nur als ein Mißbrauch des eigentlich kritisch-subversiven Denkansatzes gedeutet werden.«

323 Vgl. Goodfield: »Postmodern Paper Tiger«, S. 240.

324 Vgl. Geiman: »Lyotard's »Kantian Socialism«, S. 35.

325 Martin Saar: »Maurice Blanchot: Unterbrechung der Politik«. In: Ulrich Bröckling u. Robert Feustel (Hrsg.): *Das Politische denken*. Bielefeld: transcript 2010, S. 181–198, hier S. 183.

326 Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 156.

327 Schedlinski: »lustlüge«, S. 12; AdA 34.

– oder gar als notwendige Stütze – der Macht betrachtet.³²⁸ Allerdings tut er dies auf einer physikalisch-philosophischen Ebene, die wenig Auswirkungen auf sein positives Urteil über politischen Aktivismus hat.³²⁹

Dass Schedlinskis »lustlüge« die Handschrift des Poststrukturalismus trägt, zeigt auch das Argument, oppositioneller wie engagierter Literatur ginge es um ein »enthüllungs- und geständnisprinzip«³³⁰ – eine solche Diagnose trifft Foucault mit besonderem Blick auf die Unterdrückung von Sexualität durch Sprache: »Keine Zivilisation hat eine gesprächigere Sexualität gehabt als die unsere. Und dennoch glauben viele noch immer, subversiv zu sein, wenn sie dem Geständniszwang gehorchen, der uns Menschen des Abendlandes seit Jahrhunderten unterwirft, indem er uns nötigt, alles über unser Begehren zu sagen.«³³¹

Die Kritik Schedlinskis an einer Literatur, die besonders wort- und einfallsreich um das »tabu« herumrede, »körperlose[] stunden in amsterdamer caféhäusern«³³² zum Besten gebe, ohne an die Substanz zu gehen, lässt sich als Aneignung und Fortschreibung der Foucault'schen Diagnose lesen. Demgegenüber positioniert der *ariadnefabrik*-Autor eine Literatur der Pornografie, eine »erotische gegenwartsliteratur«³³³ die die »riegel[] der neurose zur ekstase und zurück«³³⁴ beiseite schiebt, Einhegungsversuchen durch Politik, Psychoanalyse oder »autogene[m] training«³³⁵ Valet sagt. Damit scheint sich Schedlinski derselben Argumentationsfigur zu bedienen, mit der etwa Deleuze und Guattari³³⁶ ihre Hinwendung zur Schizoanalyse begründen oder mit der Lyotard an der Psychoanalyse die »Überarbeitung« kritisiert, das »Durcharbeiten«, das »jedes Lustempfinden, jede[n] Genuß in der Wiederholung« unterbinde.³³⁷

Doch der Text Schedlinskis offeriert keinen Ausweg, keinen Befreiungsschlag aus diesem Dilemma – für ihn ist gerade das Verbot von Lust und Sexualität Bedingung für deren Attraktivität.³³⁸ So adaptiert er Batailles Denkfigur der Übertretung, die etwa von Blanchot³³⁹ und Baudrillard³⁴⁰ aktualisiert wurde – und kombiniert sie mit Foucaults Ansichten über die Organisation und Strukturierung des Verbotenen, dem Zugeständnis

328 Vgl. Klass: »Foucault und der Widerstand«, S. 152; Simons: *Foucault and the Political*, S. 81.

329 Vgl. Klass: »Foucault und der Widerstand«, S. 153; Trebbin: »Zur Komplementarität des Denkens«, S. 411.

330 Schedlinski: »lustlüge«, S. 12; AdA 35.

331 Michel Foucault: »Hexerei und Wahnsinn«. In: Ders.: *Mikrophysik der Macht*, S. 90, zu dieser Konstellation auch: Trebbin: »Zur Komplementarität des Denkens«, S. 421.

332 Schedlinski: »lustlüge«, S. 13; AdA 35.

333 Schedlinski: »lustlüge«, S. 13; AdA 35.

334 Schedlinski: »lustlüge«, S. 14; AdA 36.

335 Schedlinski: »lustlüge«, S. 14; AdA 36.

336 Vgl. Deleuze u. Guattari: *Rhizom*, S. 21.

337 Jean-François Lyotard: »Über eine Figur des Diskurses«. In: Lyotard: *Intensitäten*, S. 58–92, hier S. 80.

338 Vgl. Schedlinski: »lustlüge«, S. 13; AdA 35: »die meisten leute lieben pornographie, nur muß sie verboten sein, um richtig spaß zu machen«.

339 Vgl. Maurice Blanchot: »Das Gelächter der Götter«. In: Klossowski [u. a.]: *Sprachen des Körpers*, S. 67–81, hier S. 75; sowie in Bezug auf Foucault: Simons: *Foucault and the Political*, S. 69.

340 Vgl. Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 35.

an Randzonen als stabilisierende Faktoren des Systems.³⁴¹ Durch dieses unterschwellige Zusammenspiel von Theorie-Versatzstücken wird bei Schedlinski jeglicher Ausweg verunmöglicht. Die Lust an der Übertretung ist nur durch das Verbot gegeben, das Verbot jedoch eine Organisation der Lust: »und selbst wenn die neue sexwelle käme, wäre sie nur so eine art neodada.«³⁴²

Auf diese Weise endet Schedlinskis Suche nach einer anderen Literatur, einer Literatur, die den Dualismus von »systemtragend« vs. »oppositionell« überwindet, eine Literatur, die die Sinnlichkeit, die *Lust am Text*³⁴³ wieder in den Vordergrund stellen könnte, in einem bloß auf die sprachliche Selbstreflexität reduzierten Narrativ, in einem Baudrillard'schen *Aufstand der Zeichen*, einem »anarchistische[n] flimmern des A, O, U«.³⁴⁴ Damit argumentiert Schedlinski vehement gegen eine Literatur, die politisches Handlungspotenzial aufweist oder versucht, sich den Maximen der DDR entgegenzustellen – der Essay endet mit dem Fazit, dass »auch dieser text wie ein heruntergewürgtes lächeln immer den falschen weg« nehme und schließlich in »anmaßende[r] nichtigkeit« aufgehe.³⁴⁵

Schedlinski belässt es nicht bei diesem Diktum für seine eigenen Texte; in ähnlicher Weise wie Anderson installiert er sich unablässig als Kommentator, Fürsprecher und Programmierer, indem er in vielen kleineren Essays Dichterkolleg:innen oder Künstler:innen vorstellt, sie mit seinem Begriffsinstrumentarium analysiert, auf- und abwertet, zu Mitgliedern des gemeinsamen Projekts oder zu Außenseitern erklärt. Abschließend und vorausdeutend auf die Frage, inwieweit die Aneignung poststrukturalistischer Theoreme im Prenzlauer Berg zur Gemeinschaftsbildung beitrug, soll daher noch ein Blick auf einige kunstreflexive Texte Schedlinskis geworfen werden.

4.4.4 Gemeinschaftliche Vereinzelung? Schedlinskis Reflexionen zu Kunst und Literatur

Inhaltliche Überschneidungen mit Andersons Texten über Kunstschaffende der Szene gibt es schon hinsichtlich der besprochenen Persönlichkeiten: Beide Autoren schreiben so etwa über den Fotografen Thomas Florschuetz; und tatsächlich zitiert Schedlinski in seinem Essay auch einige allgemeine Reflexionen Andersons zur Fotografie³⁴⁶ – wobei Schedlinskis Text wesentlich früher entstanden ist als Andersons Florschuetz-Kritik. Auch fällt die Bewertung Florschuetz' sehr unterschiedlich aus; während Anderson auf die politischen Hintergründe des fotografischen Werkes eingeht, es tendenziell aber eher abwertet, verliert sich Schedlinskis Argumentation, zunächst würdigend, in semiologischen Reflexionen.

341 Vgl. Foucault: »Räderwerke des Überwachens und Strafens«, S. 37.

342 Schedlinski: »lustlüge«, S. 15; AdA 37.

343 Roland Barthes: *Die Lust am Text*. Übers. v. Traugott König. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.

344 Schedlinski: »lustlüge«, S. 15f; AdA 37.

345 Schedlinski: »lustlüge«, S. 16; AdA 37.

346 Rainer Schedlinski: »des fotografen abgetrennte hand«. In: *ariadnefabrik* 2 (1986) H. 4, S. 45f, hier S. 46; AdA 45–48, hier S. 47.

Schedlinskis Text organisiert sich nicht etwa um die Fotografien oder ihre Darstellungsweisen; sondern um die zunächst abstrakt-theoretische und von ihm bereits andernorts geäußerte These einer »sprachgesellschaft, in der du nichts äußern kannst, ohne die karikatur eines hypothetischen ich's [sic!] zu entwerfen [...]. Wenn du sprichst, sprechen über dich die bilder, und du siehst, wenn du sprichst, den baum vor wäldern nicht.«³⁴⁷ Einerseits begegnet hier ein Denkansatz wieder, der schon in den Kunstreflexionen Andersons aufgetaucht war: Über Kunst lässt sich schlecht sprechen, »interpretationen« von Kunstwerken sind »freilich ungenaue übersetzungen«, wie Schedlinski an anderer Stelle in seinem Text konstatiert. Doch zugleich ist dieses Ungenügen der Sprache im Medienwechsel der Interpretation nur Symptom eines Sprachsystems, dessen Anspruch Schedlinski als universell beschreibt, das in den Bereich des Bildes allerdings nicht vorzudringen vermag. Er umreißt so etwa – und hier ist eine von Florschuetz fotografierte Hand tatsächlich der Ausgangspunkt – die Chiffriertheit der menschlichen Existenz, den aus Sprache bestehenden, in der »sprache des tanzes« sich artikulierenden Körper.³⁴⁸ Indem Florschuetz diesen – quasi kommentarlos – fotografisch abbilde, schaffe er eine Art Konkurrenz zur sonstigen Überdeterminiertheit, führe die Zeichen-»ordnungen« der Fotografie und der Sprache »in ein schlachtfeld«. ³⁴⁹ Auch hier bemüht Schedlinski wieder die Baudrillard'sche Theorie des *Aufstands der Zeichens*, der »Kool Killer«:

es ist, wie der *overkill der zeichen*, oder *die poésie concrète* [sic!], die moderne lust, sich zwischen den extremen der nächsten berührung und dem fernsten blick zu bewegen. die bedeutung, die die zeichen im betrachter sublimiert, ist den bildern selbst nicht mehr inhärent. die glieder zerfallen wie die illusion eines gemeinsamen körpers der sprache.³⁵⁰

Eine derartige Interpretation – um nichts anderes handelt es sich trotz aller betuernden Verneinung – beraubt die Kunst ihrer (politischen) Aussagekraft schon durch ihr Apriori. Sie reproduziert zudem das Klischee der Fotografie als ungestellt, wirklichkeitsnah, quasi zeichenlos – und mystifiziert den fotografischen Vorgang, wie es insbesondere gegen Ende des Textes deutlich wird, wenn Schedlinski davon spricht, »des fotografen abgetrennte hand« isoliere »wahrheit von wirklichkeit.«³⁵¹

Ähnliche Tendenzen sind etwa in einem Essay mit dem an Deleuze gemahnenden Titel »die verneinungen biegender wege«³⁵² zu erkennen, in dem Schedlinski sich mit dem Werk des Künstlers Michael Voges auseinandersetzt. Auch hier geht er von einer schein-

347 Schedlinski: »des fotografen abgetrennte hand«, S. 45; AdA 47.

348 Schedlinski: »des fotografen abgetrennte hand«, S. 45; AdA 46 hingegen, noch eindeutiger: »sprachkleid des tanzes«.

349 Schedlinski: »des fotografen abgetrennte hand«, S. 45; AdA 46.

350 Schedlinski: »des fotografen abgetrennte hand«, S. 45; AdA 47.

351 Schedlinski: »des fotografen abgetrennte hand«, S. 46; AdA 48, hier allerdings: »isoliert eine realität aus der wirklichkeit«.

352 Rainer Schedlinski: »die verneinungen biegender wege«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 6, S. 19f; AdA 133–135.

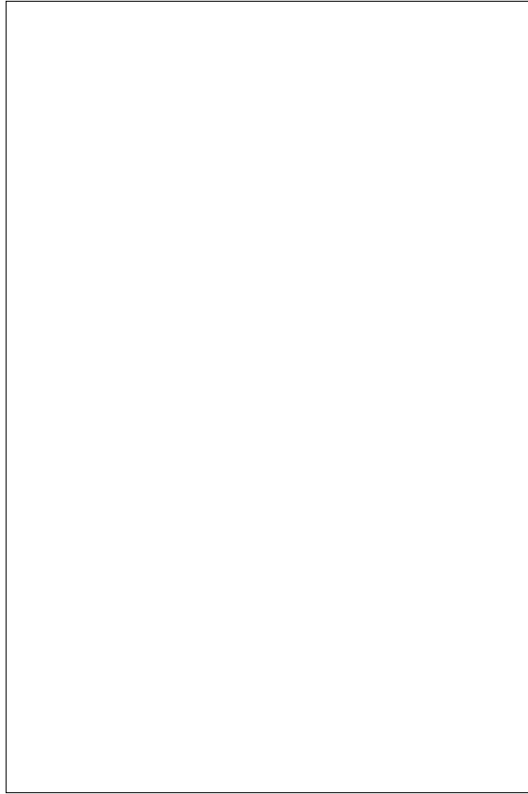


Abb. 23: Thomas Florschuetz: »Gesicht und Hand.« (1985) In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 4, S. 47.
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek,
 Datensatz Nr. 85005929, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
 © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

baren Unmittelbarkeit und Ursprünglichkeit der bildenden Kunst aus, die im Kontrast stehe zur allumfassenden Sprache, sich dadurch jedoch nicht in Worte fassen, sich nie verlustfrei artikulieren lasse. An das psychoanalytische Vokabular der französischen Poststrukturalisten angelehnt, schreibt Schedlinski vom entwurzelten Ich, das, in sein Spiegelbild sehend, ein verinnerlichtes Drittes darin erkenne: die verselbständigte Sprache, die Identität als Kreuzpunkt »unsichtbare[r] funktionen«.³⁵³ Während Baudrillard das Benjamin'sche Diktum aufgreift, die »Menschheit [sei] zum Schauobjekt ihrer selbst geworden«,³⁵⁴ ist für Lyotard – in Anlehnung an die Psychoanalyse – der Spiegel eine Metapher für Subjektwerdung in einem sozialen Gefüge per se. Dergestalt fragt er dann

353 Schedlinski: »die verneinungen biegender wege«, S. 19; AdA 133.

354 Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 155.



Abb. 24: Michael Voges: »Komposition.« In: *ariadnefabrik 2* (1987) H. 6, S. 21.

© Luna Kallenbach. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85006021,
Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.

© SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

auch danach, »wie und warum die Spiegelfläche im allgemeinen, und also der kinemato-graphische Ort libidinöser Besetzung werden kann, wie und warum die Triebregungen sich auf der dünnen Haut, auf dem Filmmaterial niederlassen und es sich sozusagen entgegenstellen als Ort ihrer Einschreibung«. ³⁵⁵

Schedlinski zufolge arbeitet Voges in seinen Malereien an der »Entspiegelung« der Welt, indem er die Intentionen und Absichten – schlicht: die Funktionalität und Zeichenhaftigkeit – aus der Kunst verbannt: »dabei betreibt er eine art grundlagenforschung, indem er zu jenen als ursprünglich angenommenen vorstadien zurückkehrt, wo »ich« und

³⁵⁵ Jean-François Lyotard: »L'acinéma«. In: Ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, S. 25–44, hier S. 37; zum Spiegelbegriff bei Anderson: Cosentino: »Überlegungen zur Lyrik Sascha Andersons«, S. 206.

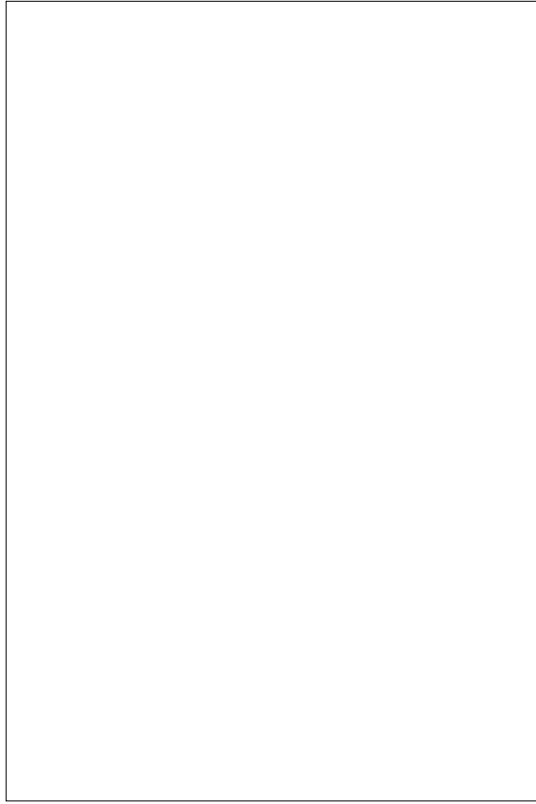


Abb. 25: Else Gabriel: »One way II.« In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 2, S. 38.
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek,
 Datensatz Nr. 85005890, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
 © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

bild, wo figürliches und abstraktes noch in eins fallen«. ³⁵⁶ Folglich betrachtet Schedlinski die Bilder Voges' als Ausdruck einer »nature morte«, als »abstellhallen totgeglaubter zeichen«. ³⁵⁷ Eine ähnliche Argumentation lässt sich etwa auch in Schedlinskis Essay über die Fotografin Else Gabriel finden. Dort wiederholt er vermittels eines *Zoro in Skorne*-Verweises und eines Pasolini-Zitats sein Diktum, Kunstwerke, insbesondere Fotografien, stünden für sich, seien ein undefinierbarer Rest der ansonsten von Sprache durchtränkten Gesellschaft, die das Subjekt entmachte. Indem Gabriels Fotografien das Subjekt aus der »perfekt, ästhetisch abgegrenzte[n] welt« hinausholten, es von Kohärenz und »tech-

³⁵⁶ Schedlinski: »die verneinungen biegender wege«, S. 20; AdA 134.

³⁵⁷ Schedlinski: »die verneinungen biegender wege«, S. 20; AdA 135.

nischer perfektion« befreien, beteiligten sie sich an dessen »multipel«-Werdung,³⁵⁸ Vervielfältigung, und setzten es dadurch schließlich wieder in sein Recht: »so werden die bilder lebendige zeugnisse einer existenz am absurden phänomen der gegenwart. die bilder beginnen zu sprechen, weil die zeit aufhört, wie in einem leben nach dem tode.«³⁵⁹

Die poststrukturalistische Motivik, die Rede vom Multipel-Werden, vom fragmentierten Subjekt, vom Spiegel der Welt und der Ich-Wahrnehmung, vom totalitären Umsichgreifen der Sprache, unbenommen: Ein blindes Vertrauen auf die Ursprünglichkeit der Bilder und auf die Fotografie als Rückkehr in einen vor-sprachlichen Zustand sucht man bei Foucault & Co. vergebens.

Abschließend sei erwähnt, dass Schedlinski – anders als Anderson – wiederholt nicht nur über Künstler:innen des Prenzlauer Bergs, sondern auch über Dichterkollegen reflektiert, ihr Schreiben mittels poststrukturalistischen Vokabulars analysiert und theoretisch einordnet. Trotz aller Beteuerung, eine Interpretation der Literatur sei auch hier nicht möglich, manövrieren Schedlinskis Aufsätze doch Aussagen der Autoren in eine bestimmte Richtung. Ein derartiges Vorgehen findet sich etwa im Essay über Kurt Drawert, in dem Schedlinski vom »rhetorischen gleichmut« des Dichters schreibt und anerkennend feststellt, Drawert würde eben gerade nicht versuchen, verändernd in die Welt einzugreifen, sondern sie als gegeben hinnehmen: »er setzt sich ins verhältnis zu den dingen erst, wenn diese sich entschieden haben und vom geschehen nur noch der ort spricht, an dem die zeichen ihren sinn verlängern, wie ausgediente requisiten.«³⁶⁰ Es folgt eine Wiederholung von Denkfiguren, die Schedlinski bereits in anderen Texten zum Ausdruck brachte: Drawert schreibe »eher metonymisch als metaphorisch«, aus einem »abstraktionsnotstand« heraus, mit der Strategie eines »gegenständlichen konkretismus«. Für Schedlinski sind Drawerts Gedichte Zeugen eines »ende[s] der fiktionen«,³⁶¹ eines neuartigen Denkens der bislang in stetigen »redundanten erfahrungen« begriffenen, menschlichen Existenz. Diesem Kontinuitätsdenken setze Drawert nun die Störung entgegen, etwa durch Installierung »eines subjekts, das sich dem leben enthebt, um wieder in ihm zu verschwinden«. Einen aktiven Widerstand sieht Schedlinski vor allem dort gegeben, wo Subjekt und Welt sich gegenseitig auslöschen und »jene schwelle zwischen stummem leben und sprechendem sterben« überschritten wird. Das zentrale Motiv des Aufsatzes ist schließlich der Tod, der im literarischen Schreiben begründet liege – somit werde der Text und die schriftstellerische Tätigkeit zu »einem leben im stadium des ewigen todes, dem letzten sigel [sic!] der authentizität.« Das schreibende Subjekt sei kein emphatisches Ich mehr, sondern ein sich permanent auslöschendes Textsubjekt, das sich selbst nicht fassen, nicht beschreiben könne, und daher zu ewiger Unkenntnis verdammt sei. Hier

358 Ebd., vgl. Foucault: »Der ›Anti-Ödipus‹«. In: Ders. u. Deleuze: *Der Faden ist gerissen*, S. 229, über Deleuze: »Gib dem den Vorzug, was positiv ist und multipel«.

359 Rainer Schedlinski: »hier ist die wahrheit, nur die tatsachen sind frei erfunden«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 2, S. 39f, hier S. 40.

360 Rainer Schedlinski: »wie die dinge liegen. zu den gedichten von kurt drawert«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 3, S. 53–56, hier S. 53.

361 Ebd., S. 54.

klingen nicht nur Baudrillards Ausführungen vom universellen Tod an, der doch in einer Gesellschaft der Kontinuität immer ausgegrenzt werde: »Der Tod bedeutet [...] nichts anderes, als aus dem Kreis des symbolischen Tausches ausgeschlossen zu sein.«³⁶² Auch das Verhältnis von Tod und Literatur, dem sich in besonderem Maße Maurice Blanchot gewidmet hat, wird verdeckt anzitiert – etwa dessen Weiterentwicklung der Barthes'schen These, dass das, »was sich schreibt, schon immer verschwunden ist«.³⁶³ Blanchot definiert durch diese und andere Annahmen – etwa die Behauptung, dass Literatur nicht nach einer politischen Macht strebe,³⁶⁴ sich hingegen am Unendlichen orientiere,³⁶⁵ die absurde, das Nichts verbergende Sprache zum Werkzeug habe³⁶⁶ – eine generelle Ausrichtung der Literatur am Tod sowie am Widerstreit zwischen Tod und Leben: »Sie ist das Leben, das den Tod erträgt und in ihm sich erhält, der Tod, die wunderbare Macht des Negativen, und ebenso die Freiheit, durch deren Arbeit die Existenz sich ihrer selbst begibt und Bedeutung wird.«³⁶⁷ Diesen Überlegungen sind möglicherweise auch Schedlinskis Charakterisierungen des literarischen Schreibens bei Drawert entsprungen; zu sehen etwa an Schilderungen wie dieser:

die schwelle zwischen stummer bewegtheit und ausdrucksstarre wird so zu einem paradigma des nichtsterbenkönnens; ein unendlicher abschied, denn auch der abschied ist kein tod, sondern ein nichtsterbenkönnen zwischen gestern und morgen; ihm liegt die umkehr ja zugrunde. so bleiben seine gedichte stets zeugnis einer existenz am absurden phänomen der zeit, und als solche können sie nur als ein ausdruck des lebens verstanden werden.³⁶⁸

Schedlinski arbeitet hier mit der in der *French Theory* beliebten Figur der Paradoxie,³⁶⁹ die die Blanchot'sche Argumentationsweise vom Tod in der Literatur wendet, ins fast Absurde hin umkehrt. Das ist durchaus im Sinne poststrukturalistischer Theoriebildung, die schon aufgrund ihrer Offenheit und Verspieltheit gerade dazu herausfordert, gegen den Strich zu lesen.³⁷⁰ Dennoch bleiben in den Texten Schedlinskis wesentliche Schlussfolgerungen Blanchots auf der Strecke, etwa die Idee, dass der Schriftsteller »nur einige Wörter aneinanderzufügen hat, um die Welt zu verändern«,³⁷¹ woraus sich doch auch ein aktivistischer, gestalterischer Anspruch ableiten lässt – wie auch die allgemeine Rede von einer »Macht der

362 Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 10.

363 Maurice Blanchot: »Die Forderung der Wiederkunft«. In: Klossowski [u. a.]: *Sprachen des Körpers*, S. 107–117, hier S. 109; dazu Andreas Gelhard: *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*. Paderborn u. München: Fink 2005, S. 77.

364 Saar: »Maurice Blanchot«, S. 189f.

365 Vgl. Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 55.

366 Vgl. ebd., S. 79.

367 Ebd., S. 141.

368 Schedlinski: »wie die dinge liegen«, S. 56.

369 Vgl. Danko: *Zwischen Überhöhung und Kritik*, S. 80.

370 Vgl. Felsch: *Der lange Sommer der Theorie*, S. 133.

371 Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 65.

Literatur«: »Sie arbeitet, spielend, in der Welt, die Welt aber hält ihre Arbeit für ein nichtiges und gefährliches Spiel.«³⁷² Diese die Welt trotz aller Verurteilung des Engagements herausfordernde Komponente, die sich auch bei Blanchot findet, erhält keinen Eingang in Schedlinskis Analysen, obwohl er – an anderer Stelle – seine Nähe zu Blanchot betont.

Im Text »das labyrinth der wiederkunft«, der sich dem – mittlerweile der Neuen Rechten zugerechneten³⁷³ – Schriftsteller Rolf Schilling widmet, schreibt Schedlinski als Vorbemerkung: »der text entstand, als ich einen aufsatz von maurice blanchot für pierre klossowski über die texte rolf schillings legte«. Auch dieser Aufsatz enthält den Gedanken, dass im Schreiben sich das Subjekt auslösche, »keine gegenwart und keinen ort« mehr habe, sich auf der »schwelle zwischen leben und tod« befinde.³⁷⁴ Der mystisch-spirituellen Schreibweise, die Schilling in seinen Hölderlin- und Nietzsche-Hommagen im Prenzlauer Berg an den Tag legte, die bei ihm jedoch zu einer aus der Zeit gefallenen erzkonservativen, misogynen und deutschnationalen Mentalität essenzialisiert wird,³⁷⁵ kleidet Schedlinski in postmoderne Gewänder; schreibt von einem »außer-ich«, einem unbestimmten Dritten³⁷⁶ als von einem »kanonischen punkt der wiederkunft«. Dieser sei vorstellbar als »zirkulationslose[r] kreis, der uns zwingt, im stadium ewigen todes zu leben, der kreis aller kreise«,³⁷⁷ in dem es praktisch keine »erfüllte« Gegenwart mehr gebe, sondern nur noch die unablässige Wiederholung. Schilling als esoterischen Schreiber bezeichnet Schedlinski als jemand, der »die vollendung der zeit annimmt«, »in der utopie« schreibe und das in der Gewissheit vollziehe, »immer noch vor und schon nach allem zu sein«. ³⁷⁸ Damit hat Schedlinski auch den Begriff der Utopie umgewertet bzw. demontiert: Er erfasst hier nicht, wie im gängigen DDR-Diskurs, ein mögliches Ziel, dessen

372 Ebd., S. 131.

373 Vgl. Lutz Dammbeck: *Besessen von Pop*. Hamm: Edition Nautilus 2012, o. S.: »Schilling gehörte in der DDR zu einem kleinen Kreis von Dissidenten mit nationaler Gesinnung, die neben Arno Breker, Ernst Jünger, Stefan George, Richard Wagner auch Friedrich Nietzsche als Mitglieder eines »geheimen Deutschlands« verehrten [...]. Für meinen Film hatte sich Schilling vor der »Queste«, einer Variante der »Irmisuk«, dem germanischen Weltenbaum, filmen lassen, und dabei eines seiner Gedichte vorgetragen. Bei Nachforschungen zur Bedeutung des Zeichens war ich auf eine geheimnisvolle arische Siedlung in den Urwäldern Südamerikas gestoßen. In dieser Siedlung sollten Fahnen mit einem goldenen Hakenkreuz auf blauem Grund geweht haben.« Schillings Texte erschienen in den letzten Jahren vor allem bei der *Jungen Freiheit* und dem Rechtsaußen-Verlag *Armsbaugk*, vgl. dazu Jonas Meurer: »Ästhetischer Fundamentalismus reloaded. Rolf Schilling und die Neue Rechte«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 144 (2025) H. 4 [im Erscheinen]. Ich danke Jonas Meurer für den fachlichen Austausch über Schilling im Zuge dieses Aufsatzprojekts.

374 Rainer Schedlinski: »das labyrinth der wiederkunft«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 1, S. 46.

375 Ein Auszug aus einem Essay Schillings für die *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 1, S. 33f: »Der Dichter ist kein Weib. Er ist ein Mann. Aber er ist ein Weib gewesen, [...] Denn von der Schlange kommen wir, immer. Ihr halten wir die Treue. [...] Der Dichter ist auserwählt, androgyn und national. [...] er ist androgyn, denn in seiner Seele geschieht die chymische Hochzeit von Adler und Schlange, Mann und Weib.«

376 Vgl. bspw. Albrecht Koschorke: »Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften«. In: Eva Eßlinger [u. a.] (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2010, S. 9–32.

377 Schedlinski: »das labyrinth der wiederkunft«, S. 46.

378 Ebd.

Erreichbarkeit gesellschaftlich angestrebt wird, sondern einen individuellen Zustand der Schweben und der Resignation, geprägt durch die Erkenntnis, die Welt schon vorzufinden oder herbeizusehnen, nicht jedoch, sie in der Gegenwart aktiv mitzugestalten.

Die Texte Schedlinskis zu Kunst und Literatur dienen also nicht nur dazu, Verbindungen zu anderen Personen der Szene textuell zu manifestieren, eine Gemeinschaft durch das Textkorpus zu stiften und sich selbst als zentrale Mittlerfigur zu stilisieren – sie arbeiten auch aktiv daran, bestimmte Lesarten oder Betrachtungsweisen der Kunst- und Sprachwerke im Prenzlauer Berg zu etablieren und zu privilegieren. Dabei ist nicht nur die Interpretation der besprochenen Texte und Bilder hochgradig selektiv, an einigen Stellen gar bewusst verzerrend – auch postmodernes Vokabular und poststrukturalistische Theorien werden zur Untermauerung und Autorisierung der eigenen Schlagrichtung umgedeutet. Die Adaption erfolgt jedoch nicht vollumfänglich und ohne Anspruch an Genauigkeit oder eine Treue gegenüber den originalen Theorien. Vielmehr geht es um ihre Ummünzung auf die eigene Argumentation, das Herausgreifen einzelner Theoreme und Begriffe einerseits zur Selbstinszenierung, andererseits zur Privilegierung von Schreibweisen, die sich vom politischen Engagement entfernt haben. In diesem Sinne überschneiden sich die Rezeptionsmuster poststrukturalistischer Theorieansätze bei Anderson und Schedlinski, auch wenn die Texte selbst sich in wesentlichen Punkten voneinander unterscheiden. Doch ist Poststrukturalismus-Rezeption im Prenzlauer Berg nicht gleichzusetzen mit einer Flucht ins Unpolitische oder der Anleitung durch die Stasi – wie im folgenden Kapitel ein Blick auf die Texte Hans-Joachim Schulzes, Cornelia Jentzschs und Michael Thulins (d.i. Klaus Michael) zeigen soll. Die Poststrukturalismus-Rezeption steht hier durchaus auch im Austausch mit Anderson und Schedlinski, hat aber mitunter einen offen tagespolitischen Bezug und ist somit Indiz dafür, dass Foucault, Deleuze, Baudrillard & Co. in der inoffiziellen Literaturszene des Prenzlauer Bergs auch aus sehr unterschiedlichen Blickwinkeln betrachtet werden konnten.

4.5 Sprach-Politiken. Hans Schulze, Cornelia Jentzsch und Klaus Michael in der *ariadnefabrik*

4.5.1 Machtzirkulation ohne Ausweg? Hans Schulzes Reflexionen zum Poststrukturalismus

Dass die Zeitschrift *ariadnefabrik* im Prenzlauer Berg auch eine gemeinschaftsstiftende Funktion erfüllte, zeigt schon ihre erste Ausgabe: Texte von Autor:innen wurden hierfür kompiliert, eröffneten dadurch neue Konstellationen und nahmen teils direkt aufeinander Bezug. Als Beispiel sei der schon früher in dieser Untersuchung angesprochene Gedichtzyklus von Elke Erb zu Hans Arp genannt, der im zweiten Teil des ersten Heftes 1986 erschien.³⁷⁹ Im Anschluss an den Gedichtzyklus folgten unter dem Etikett

379 Vgl. Kap. 3.2.1.

»zu: Erb => Arp« Grafiken und ein Aufsatz des Malers Hans-Joachim Schulze; wiederum durch den Herausgeber, Rainer Schedlinski, eingeleitet und kommentiert. Dabei hat die Einordnung von Schedlinski erneut exkludierenden Charakter: »hans schulze will nicht *seher* sein« betitelt er seinen Text, und schießt dabei vor allem gegen das *Voyant*-Konzept, das von Rimbaud kommend in Volker Brauns Pamphlet gegen den Prenzlauer Berg gewendet worden war.³⁸⁰ Auch Hans Arp wird in diesem Zusammenhang noch einmal von Schedlinski bemüht, mit dem Gruppenbildung reflektierenden Zitat: »solches kopfzerbrechen erklärt die unzahl zerbrochener köpfe«.³⁸¹

In der für den *Abriß der Ariadnefabrik* überarbeiteten Version der Einleitung bezeichnet Schedlinski Schulze explizit als »postmodern« (AdA 13) – doch schon in der Fassung der *ariadnefabrik* betont er dessen Ablehnung von Innerlichkeit, die Abkehr von einer »gralssuche nach dem sinn«. Schulze schaffe seine Werke in einer Gesellschaft des »totaleren sinn[s]«,³⁸² die versuche, ein »wahnsystem« als »geschlossenes [rationales] system« zu verkaufen. Die sogenannte »Moderne« nutzt Schedlinski als negatives Abziehbild für seine Charakterisierung Schulzes: »im ›ich‹ entdeckte der moderne mensch ein neues universum, einen inneren archimedischen blickpunkt, eine neue, triumphale einheit«. In der Rede vom »aus den klassischen fiktionen ausgegrenzten wahnsinn«,³⁸³ der »psychische[n] verschlüsselung«, klingen Foucaults Thesen über den Wahnsinn an,³⁸⁴ auf sie wird allerdings nur schlagwortartig referenziert. Schedlinski führt Hans-Joachim Schulze zudem als Figur einer absoluten Gleichgültigkeit ein, die er vor allem als politisch widerständig einordnet, weil sie sich den gängigen, ideologisch aufgeladenen Narrativen widersetzt:

er [hans schulze] evoziert nicht wirklichkeit im sinne einer vermeintlichen kompetenz des subjekts, er versucht außerhalb der bedingungen seines gegenstandes zu bleiben. die bilder sollen nur im außen und durch das außen funktionieren, allein durch die zirkulation ihrer zustände definiert. [...] das subjekt schulze ist untrennbar wohl eine funktion des bildes, das bild aber nicht unmittelbar und unbedingt eine funktion des subjekts. (n-1)³⁸⁵

Mit dem letzten Satz dieses Auszugs, dem Konstatieren einer »funktion des bildes« und der Gleichung »(n-1)« nimmt Schedlinski die mathematische Figur Deleuzes und Guattaris aus dem *Rhizom*-Band auf, führt sie jedoch in eine neue Richtung.³⁸⁶ Es geht Sched-

380 Vgl. Kap. 3.1.

381 Rainer Schedlinski: »hans schulze will nicht ›seher‹ sein«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 1, S. 23–29, hier S. 25.

382 Schedlinski: »hans schulze«, S. 23. In der Forschung wurden Hans Schulzes und Schedlinskis Argumentation bislang miteinander überblendet, harmonisch zusammengesehen – die vorliegende Arbeit möchte nun dafür argumentieren, beide Texte in ihren jeweiligen Akzentuierungen separat voneinander zu betrachten. Vgl. Schäkel: *Sudelblatt und Edelfeder*, S. 122f.

383 Schedlinski: »hans schulze«, S. 23.

384 Bspw. Foucault: »Ein Spiel um die Psychoanalyse«. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 150.

385 Schedlinski: »hans schulze«, S. 26f.

386 Vgl. Deleuze u. Guattari: *Rhizom*, S. 11: »Das Viele (multiple) muß man machen: nicht dadurch,

linski nicht, wie etwa Anderson, um eine besonders sinnliche oder haptische Kunst – sondern eher um ein generelles Sich-Entziehen, Abstrahieren, darum, sich selbst als Person nicht in Szene zu setzen. Ihm zufolge sind die Bilder Schulzes der Kartografie verschrieben: »der kartograph ordnet und modifiziert die wirklichkeit, ohne dabei sein originelles subjekt zu privilegieren.«³⁸⁷ Eine Charakterisierung, die etwa auch Foucault für Deleuze gewählt hatte³⁸⁸ und die sich in Baudrillards Beobachtungen zu Borges findet.³⁸⁹ Indem Schedlinski Schulze also von der Tagespolitik und der Mehrheitsgesellschaft in der DDR separiert, verortet er ihn in einer neuen, überzeitlichen und überregionalen Textgemeinschaft zwischen ausgewählten Prenzlauer-Berg-Autor:innen und den Theoretikern des französischen Poststrukturalismus.

Diese Gemeinschaft jedoch wird nicht einfach von Schedlinski auf Schulze appliziert oder seinen Werken übergestülpt, vielmehr setzt sich der Maler selbst in seinem anspielungsreichen Text »entwurf einer theorie der wiederholung« in Beziehung zu poststrukturalistischen Theoremen, wenngleich er sie nicht explizit benennt.

Schon der Titel von Schulzes Beitrag rekurriert auf eine Denkfigur des französischen Poststrukturalismus, die allerdings nicht für sich entstand, sondern aus einer Aneignung Nietzsches durch Michel Foucault³⁹⁰ und Gilles Deleuze³⁹¹ resultierte. In seinem bei *Merve* erschienenen *Nietzsche-Lesebuch* würdigt Deleuze den deutschen Philosophen der Jahrhundertwende als Verkörperer einer neuen »Gegenkultur«: »Quer zu allen Codes der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft geht es ihm darum, etwas passieren zu lassen, das sich nicht codieren läßt und sich nicht codieren lassen will.«³⁹² Auf diese Weise bringe Nietzsche Denken und Leben zusammen;³⁹³ ihm gelinge es, durch seine aphoristische Schreibweise, seine Miniatur-Beobachtungen, Phänomene einzufangen, die sonst eher durch das Raster der westlichen Philosophie fallen würden.³⁹⁴ Damit, konstatiert Deleuze, schreibe er gar an einer Art »Gegen-Philosophie«.³⁹⁵ Einer der zentralsten Aspekte, die Nietzsche theoretisch erfasse, sei die Figur der Wiederkehr bzw. der Wiederholung, die besagt, dass alles, was gewesen sei, wiederkäme. Dieses Prinzip möchte Deleuze nicht kulturpessimistisch begreifen, sondern gerade in seiner Positivität wahrnehmen:

daß man fortwährend übergeordnete Dimensionen hinzufügt, sondern im Gegenteil ganz schlicht und einfach in allen Dimensionen, über die man verfügt: jedesmal n-1 (Das Eine ist nur dann ein Teil der Vielheit, wenn es von ihr abgezogen wird). Das Einzelne abziehen, wenn eine Vielheit konstituiert wird; n-1 schreiben.«

387 Schedlinski: »hans schulze«, S. 27.

388 Vgl. Gilles Deleuze: »Kein Schriftsteller. Ein neuer Kartograph«. In: Ders. u. Foucault: *Der Faden ist gerissen*, S. 100–135.

389 Vgl. Baudrillard: *Agonie des Realen*, S. 7.

390 Vgl. Andrew Garner: »Power, Action, Signs: Between Peirce and Foucault«. In: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 42 (2006) H. 3, S. 347–366, hier S. 349.

391 Vgl. Choat: »Deleuze, Marx and the Politicisation of Philosophy«, S. 12.

392 Deleuze: *Nietzsche. Ein Lesebuch*, S. 106f.

393 Vgl. ebd., S. 20.

394 Vgl. ebd., S. 19.

395 Ebd., S. 120.

Sie [die Wiederholung] kommt in dem tiefsten, von Nietzsche selbst nur geahnten Nietzscheschen Paradox zum Ausdruck: *weil nichts gleich ist, wiederholt sich alles!* Denn der Unterschied beherrscht die Wiederholung. Weil die Intensität den Unterschied und die Ungleichheit in sich zusammenfaßt, will sie sich selbst und sieht sich als Objekt, indem sie Intentionalität wird und die Wiederkehr dessen, was in ihr verschieden ist, herbeiführt.³⁹⁶

Die Nietzscheanische Wiederkunft dringt Deleuze zufolge also in alle Bereiche des Seins: Sei es in den Ritualen einer Gemeinschaft, ihren Mythen, die immer wieder erzählt werden; sei es im allgemeinen Rhythmus des Lebens, im Ablauf der Geschichte, sei es in der Kulturtechnik des Interpretierens. Damit ein Zeichen als solches wahrgenommen wird, muss es erst wiedererkannt und erneut artikuliert, wiederholbar gemacht werden.³⁹⁷ Doch die universelle Wiederholung bedeutet keinesfalls eine Stagnation oder gähnende Einförmigkeit: Im Gegenteil sehe Nietzsche, so Deleuze, gerade in der Wiederholung die Grundlage für das Abweichende, Differente oder das Singuläre. Dergestalt charakterisiert Deleuze die von Nietzsche entdeckte Wiederkunft als »eine Wiederholung, die selektiert, die rettet. Ein erstaunliches Geheimnis einer befreienden und selektierenden Wiederholung«,³⁹⁸ eine Wiederholung, die zugleich den Unterschied, die Differenz zulasse.³⁹⁹ Solchermaßen ist das Prinzip der Wiederkunft für Deleuze die Bedingung für jede Form der Vielfalt und Umwandlung.⁴⁰⁰

Die Entdeckung der Wiederholungsfigur bei Nietzsche zieht sich auch durch weitere Theorien des französischen Poststrukturalismus: Der Nietzsche-Leser Foucault bemerkt etwa, dass das Sein, die Differenz erst durch die Wiederkunft ermöglicht werde,⁴⁰¹ und Blanchot interpretiert mit Nietzsches Sprachphilosophie die Eröffnung des Evangeliums neu: »Am Anfang war die Wiederkehr [...] insofern, als das Wort, und das des Ursprungs, ja geradezu das Organ der Wiederholung ist.«⁴⁰²

In dieses Feld der Wiederholungstheorien und -figuren, die sich in Teilen – bedingt durch die Nietzsche-Rezeption – überschneiden, teils auch voneinander divergieren,⁴⁰³ schreibt sich Hans-Joachim Schulze ein. Dies tut er, indem er auf eine weitere charismati-

396 Deleuze: »Pierre Klossowski«, S. 64.

397 Vgl. David Jöckel: »Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologie bildlicher Stereotypisierung«. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14 (2018) H. 28/2, S. 255–273, hier S. 264.

398 Deleuze: *Nietzsche. Ein Lesebuch*, S. 37.

399 Vgl. Ute Frietsch: »Endlichkeit und Wiederholung. Michel Foucault als Kritiker der Anthropologie«. In: Dies. u. Bettina Bock von Wülfinen (Hrsg.): *Epistemologie und Differenz*. Bielefeld: transcript 2010, S. 113–132, hier S. 113.

400 Deleuze: *Nietzsche. Ein Lesebuch*, S. 37f.

401 Foucault: »Theatricum Philosophicum«. In: Ders. u. Deleuze: *Der Faden ist gerissen*, S. 53; dazu Frietsch: »Endlichkeit und Wiederholung«, S. 117.

402 Blanchot: »Das Gelächter der Götter«, S. 80.

403 Vgl. auch die Figur der Wiederholung bei Lyotard: »L'acinéma«. In: Ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, S. 30; oder Barthes: *Cy Twombly*, S. 19.

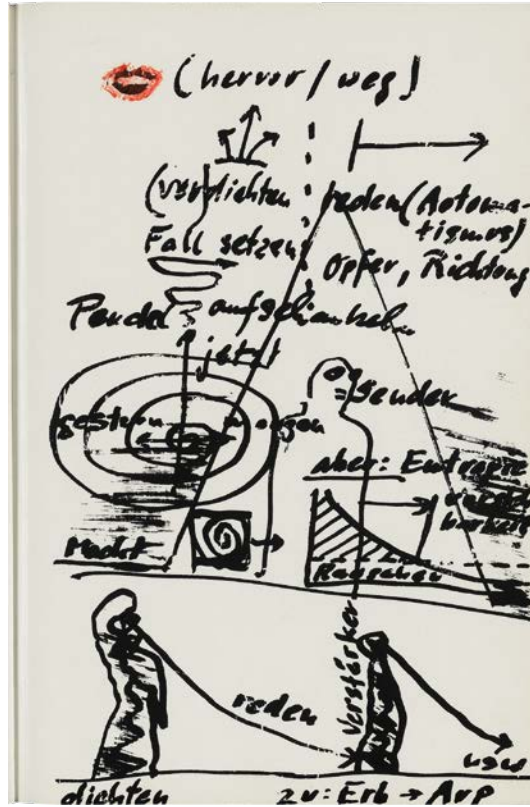


Abb. 26: Hans J. Schulze: »(hervor / weg)«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 1, S. 22.

© Hans J. Schulze † (Erben nicht ermittelbar). Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005875, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden.
© SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

sche Bezugsperson der französischen Poststrukturalisten, Pierre Klossowski,⁴⁰⁴ referenziert und indem er schon in seinen Schaubildern Begriffe und Theorien auch der Wiederholungsidee verwendet. Die Grafik, die laut Eigenangabe Erbs Arp-Zyklus zum Thema hat, in dem es auch um Wiederholung, um Wiederlesen, Wiedererkennen und Aneignung ging, zeigt eine ewige Spirale von »jetzt«, »gestern« und »morgen«, die ferner das charakteristische Logo der *ariadnefabrik* wieder aufgreift (s. Abb. 27). Die Spirale, an deren Fuße sich die »Macht« befindet, wird per Pfeil auf den Umriss einer menschlichen Figur gerichtet. Die Strukturierung der Zeit in Zyklen, so könnte eine erste Interpretation lauten, ist ein Machtmechanismus, den das Individuum internalisiert hat, um bestimmte

404 Vgl. Klossowski [u. a.]: *Die Sprachen des Körpers*.



Abb. 27: Logo der Zeitschrift *ariadnefabrik*, gestaltet von Christine Schlegel.
In: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*.
Berlin: Galrev 1990, S. 6. © Christine Schlegel

Rollenmodelle (in der Grafik ist »= gender« zu lesen), Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen (es gibt auch ein »Rauschen«) auszuprägen. Neben der ewigen Wiederholung jedoch existiert auch eine Art Überschuss, etwas Abweichendes, das Schulze in seine Grafik mit den Worten »aber: Entropie« markiert: Die Entropie ist hier nicht zirkulär gedacht, sondern tritt plötzlich auf und klingt langsam ab – stört den »Automatismus«. An dieser Stelle installiert er nun das »(ver)dichten«, ein Wort, das schon Papenfuß intensiv seziert hatte.⁴⁰⁵ Im unteren Viertel der Grafik wird diese Poetologie noch einmal aufgegriffen: Das Dichten dient als punktueller »Verstärker«, um die im Ver- bzw. Abfall begriffenen Aspekte neu zu akzentuieren und somit zu aktualisieren: »(ver)dichten« bedeutet dann, um mit den Formeln des Bildes zu sprechen, einen »Fall setzen«. Schulzes eigentlicher »entwurf« beginnt erneut mit einer kritischen Perspektive auf die eigene Gesellschaft – skizziert wird eine politische Situation der allgemeinen Einförmigkeit und Instabilität:

die unterschiede verlieren sich, orientierung wird immer unmöglicher, die risse vermehren sich, die brüche, wenn sie endlich als entscheidende richtpunkte erkannt sind, vermehren sich wie kaninchen, der faden der ariadne verzweigt sich, überall wachsen die minotauren, hinter jedem vorsprung ein alptrraum.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Vgl. Kap. 2.2.1 dieser Untersuchung.

⁴⁰⁶ Hans Schulze: »Entwurf zu einer Theorie der Wiederholung«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 1, S. 31–49, hier S. 31; AdA 15–27, hier S. 15.

Dass diese Diagnose keineswegs so aussichtslos und pessimistisch ist, wie sie zunächst anmutet, wird im Folgenden zu zeigen sein – schließlich bieten die Risse und Brüche, die kleinen Winkel und Vorsprünge gerade genug Freiraum. Eingangs analysiert Schulze ausführlich, auf welche Weise das Machtsystem seine Kontinuität baut: Er schreibt von einer Macht, die das Kollektiv zerschlägt, das »Wir« zersetzt, und vermittels einer »teufelsmaschine«⁴⁰⁷ in alle Bereiche der Gesellschaft und des Individuums dringe. Dabei bedient er sich eines Machtbegriffs, der in verwandter Weise auch bei Foucault zu finden ist:⁴⁰⁸ »macht, im unterschied zur gewalt, produziert, produziert wissen, schafft handlungsvermögen, läßt chemikalien entwickeln und einsetzen, die die gesamte natur gefährden.«⁴⁰⁹ Analog zu den postmodernen Machttheorien der vergangenen Jahrzehnte⁴¹⁰ definiert Schulze Macht als Fähigkeit, »eine grenze zu übertreten, ohne seine identität zu verlieren [...] = sich göttlich bewegen (deus in terris).«⁴¹¹ Auch in der Positivität, im Fokus auf Ausdehnung und Produktivkraft, entspricht er damit der Machtdefinition Foucaults:

Denn wenn die Macht nur Unterdrückungsfunktionen wahrnehme, wenn sie nur noch auf die Weise der Zensur, des Ausschließens, des Absperrens, der Verdrängung, in der Art eines großen Über-Ichs arbeitete, wenn sie nur auf negative Art ausgeübt würde, wäre sie sehr zerbrechlich. Wenn sie stark ist, dann deshalb, weil sie auf der Ebene des Begehrens positive Wirkungen produziert – das weiß man inzwischen – und auch auf der Ebene des Wissens.⁴¹²

Die Universalität und Positivität der Macht ist aber nicht unbedingt positiv zu werten; im Gegenteil liegt hierin gerade auch eine Gefahr begründet. Es ist dabei nicht auszuschließen, dass, wie Foucault mit Blick auf die Sowjetunion schreibt, »am Ende Elend herauskommt«:⁴¹³ Auch die »Frage nach dem Gulag« könne und müsse »in positiven Termini gestellt werden«.⁴¹⁴

Versteht man Machtstrukturen als ubiquitär, grob- und feinkörnig, totalitär bis ins Detail, verringert dies notwendigerweise den Spielraum für widerständige Handlungen. In einer zweiten, dem »entwurf« beigegebenen Grafik, skizziert Schulze seinen durch Foucault geprägten Machtbegriff: Sie findet sich im Dreieck mit der »Natur« und dem (eingetrübten) »Wir«, erennt die Bereiche der Arbeit und der Repräsentation (= Kommunikation) zu Einflussphären. Die »Wiederholung«, die »Orientierung« und die

407 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 32; AdA 16; vgl. Foucault über die Wiederholung, in: Foucault: »Die Prosa Aktaions«, S. 28.

408 Vgl. Foucault: »Ein Spiel um die Psychoanalyse«. In: Ders.: *Dispositive der Macht*, S. 129f.

409 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 32; AdA 16.

410 Vgl. für eine Übersicht: Byung-Chul Han: *Was ist Macht?* Stuttgart: Reclam 2005, v. a. S. 37–64 u. S. 112: »Die Macht ist das Vermögen *Egos*, sich in *Alter* zu kontinuierieren. Sie stiftet ein *Kontinuum des Selbst*, in dem *Ego* ungebrochen bei sich selbst ist.«

411 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 32, AdA 16.

412 Foucault: »Macht und Körper«, S. 109.

413 Foucault: »Nein zum König Sex«, S. 180.

414 Foucault: »Mächte und Strategien«, S. 201.

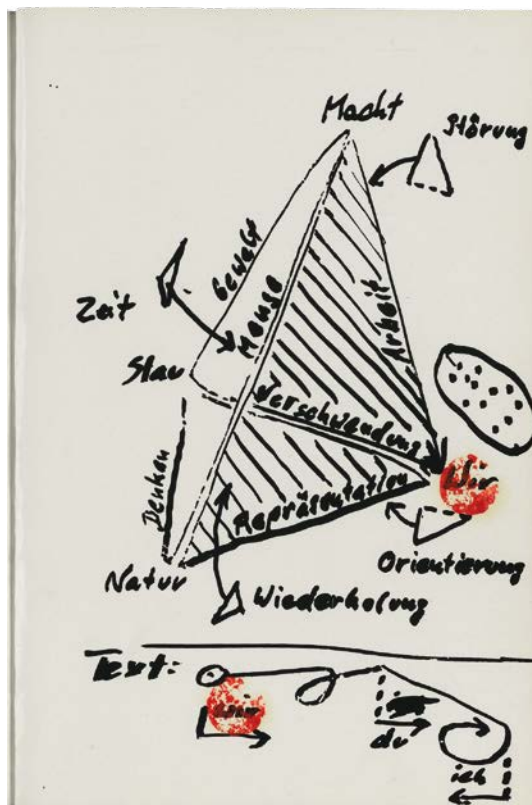


Abb. 28: Hans J. Schulze: »Entwurf zu einer Theorie der Wiederholung.«

In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 1, S. 35. © Hans J. Schulze † (Erben nicht ermittelbar).

Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005875, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

»Störung« werden gleichsam als Prozesse der Machtgenese ausgewiesen – doch es gibt auch Phänomene, die Schulze außerhalb der Macht sieht: das Denken etwa, oder eben die Gewalt. Unter der Grafik gibt es noch ein kleines poetologisches Schaubild zum »Text«, dessen (ebenfalls eingetrübtes) »Wir« in wilden, umherirrenden Kurven und Schlaufen zu einem »Du« und einem »Ich« führt.

Im Text greift Schulze den Gedanken die Allgegenwärtigkeit der Macht auf und buchstabiert dies in den verschiedenen Bereichen aus, etwa die Domestizierung von Natur betreffend⁴¹⁵ oder die Einhegung von Zeit:

415 Vgl. Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 34; AdA 18.

die strukturierung der zeit ist dabei ausdruck der allseitigen programmierung des menschen, als materielle programmierung (arbeit, wechsel), als soziale programmierung (riten, z.b. der begrüßung, zeremonien, figuren der kommunikation, zeitvertreib wie plätscherndes, unverbindliches geplauder, sport), und individuelle programmierung (gesellschaftsspiele als psychische fixierung der spieler, neurosen usw.). programmierungen sind erfindungen der sparsamkeit, konstellationen des geringsten energieaufwandes, eingefrorenes leben.⁴¹⁶

Die Lesespuren des Poststrukturalismus lassen sich hier nicht nur in der Pseudo-Kategorisierung, die sich selbst dekonstruiert, sowie in der assoziativen Reihung auf den ersten Blick kaum verbundener Elemente erkennen. Auch der Gedanke, Macht setze sich aufgrund einer Steigerung von Energieeffizienz (d.h. als Einsparmaßnahme sozialer Energien) durch, findet sich in der französischen Philosophie wieder.⁴¹⁷ Für Lyotards Konzept der Intensitäten ist etwa ein Denken in soziopolitischen Energien zentral: Ein Machtssystem beruht demnach nur deswegen auf Wiederholung, weil sie dabei hilft, Abläufe möglichst effizient zu gestalten und den größten Nutzen (für den »Machthaber«) daraus zu schlagen – dies führt wiederum zum Absenken von Intensität. Lyotard beobachtet dergestalt, »wie die Energie von einem freibeweglichen Aktivitätszustand in einen Ruhezustand übergeht.«⁴¹⁸ Erklärtes Ziel sei es, die Intensität zu steigern⁴¹⁹ – über den Rahmen des gesellschaftlichen Nutzens hinaus.⁴²⁰ Deleuze attestiert Lyotard, er versuche, eine »Intensität des Verschiedenen«,⁴²¹ des Abweichenden zu etablieren.⁴²² Tatsächlich identifiziert er gerade die nach Übertretung und Verschwendung trachtende Kunst als ein mögliches Reservoir für derlei Energien,⁴²³ das Buch wird bei ihm zum Überträger: »Es ist ein Pantograph.«⁴²⁴

Ähnliches beobachtet Schulze am System der DDR – dabei weist der von ihm empfundene Stillstand, die schier unendliche Ausdifferenzierung und Komplexion der Macht auf einen schwelenden »energieüberschuß« und einen »entropieexport« hin, Vorgänge, die die Seite der Unterdrückten (hier in einer physikalischen Metapher gefasst)

416 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 35; AdA 18.

417 Vgl. Lyotard: »Energieteufel Kapitalismus«. In: Ders.: *Intensitäten*, S. 121.

418 Jean-François Lyotard: »Die Malerei als Libido-Dispositiv«. In: Ders.: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*, S. 45–94, hier S. 47.

419 Vgl. Lyotard: »Energieteufel Kapitalismus«. In: Ders.: *Intensitäten*, S. 143: »Wir brauchen noch unvorhersehbarere, noch stärkere Intensitätswechsel«.

420 Vgl. Lyotard: »L'acinéma«, S. 40.

421 Deleuze: »Pierre Klossowski«, S. 48.

422 Vgl. Simone Bignall: »The Obscure Drama of the Political Idea. Postcolonial Negotiations, Deleuzian Structures and the Concept of Cooperation«. In: *New Formations* 93 (2018), S. 101–121, hier S. 113.

423 Vgl. Lyotard: »Die Malerei als Libido-Dispositiv«, S. 85f.

424 Lyotard: »Energieteufel Kapitalismus«, S. 97.

»wiederum aufheizen und nach einiger zeit ihrerseits noch komplexer angeordnete ansammlungen bilden usw.«⁴²⁵

Angesichts der erstarrten Machtverhältnisse führt Schulze zur Theorie der Wiederholung eine Gegenfigur ein, das sich der Statik entziehende Dasein als »nomade«, das an Deleuzes »NOMADOLOGIE«⁴²⁶ erinnert – doch Schulze kritisiert an diesem Denken einen verkopften Intellektualismus: »die welt wird vom schreibtisch aus erobert«.⁴²⁷ Auch die Figur des Gegners hält Schulze für ein »objekt« der verclusterten Machtverhältnisse,⁴²⁸ »denn der wirkliche gegner ist kein individuum, keine figur, sondern effekt einer struktur/konstellation, eines nur metaphorisch personifizierbaren wirkens.«⁴²⁹

Die scheinbare Ausweglosigkeit in einem erstarrten System und die damit verbundene Resignation nahelegend, sind es Formulierungen wie diese, die Schedlinski dazu veranlasst haben, Schulzes Essay besonders hervorzuheben, ihn nachträglich als »post-modern« zu adeln⁴³⁰ und mit seinem eigenen Begriffsnetzwerk zu verweben. Schedlinski positioniert sich als Apologet eines Abgesangs, den Schulze anstimme: auf die Repräsentation, die Subjektivität, die Trennung von Wahrheit und Lüge; all das projiziert Schedlinski allgemein auf den Verlauf der Menschheitsgeschichte.⁴³¹

Doch – durchaus in Analogie zu Lyotard – sieht Schulze selbst Handlungspotenzial, gar Handlungsbedarf in der machtpolitisch vertrackten Situation: Seine Kartografie ist die Skizzierung eines Schlachtplans. Die »unmöglichkeit, mit den vorhandenen mitteln weiterzuklettern«⁴³² führt bei Schulze dazu, sich auf einen neuen Pfad zu begeben, den Weg der gnadenlosen Ineffizienz und Verschwendung:

arbeit an bewegungen, die nicht ein ich konstituieren, nicht in dieser absicht, sondern um es zu zerlegen/entfalten/auszubreiten, zu verschwenden. um dies zu genießen, um es schön zu machen, nicht das schöne bild, sondern die schöne arbeit am bild, die lebendige arbeit, die arbeit als schöne, spielerische verausgabung meiner kraft, als genuß. es ist dann ein genießen meiner ganzheit, wie geist und körper zusammenspielen, wiederholen, verändern.⁴³³

Schulze verbindet das aus dem Poststrukturalismus übernommene (und von Bataille bereits entwickelte)⁴³⁴ subversive Potenzial der Verausgabung mit einer Neubesetzung des Arbeitsbegriffs, wie sie Elke Erb in ihren Texten vorschlägt.⁴³⁵ Ziel ist es, die »selbsterhal-

425 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 39; AdA 21.

426 Deleuze u. Guattari: *Rhizom*, S. 37.

427 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 32f; AdA 16.

428 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 35; AdA 18.

429 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 41; AdA 22.

430 Schedlinski: »hans schulze«, AdA 12.

431 Ebd., S. 13.

432 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 42; AdA 23.

433 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 46f; AdA 25.

434 Vgl. Wiechens: *Bataille zur Einführung*, S. 116.

435 Vgl. das Gespräch zwischen Christa Wolf und Elke Erb in Erbs Gedichtband *Der Faden der Ge-*

tung« des Systems zu durchbrechen, indem neue Handlungsmöglichkeiten »im freien spiel/kampf« erprobt werden.⁴³⁶ Schulze beginnt bei einem »aufstand der sinnlichkeit« jenseits eines gesellschaftlichen Nutzens, ein Begehren, das »das fremde im bekanntsein« entdeckt und dergestalt in seiner Wahrnehmung einen Schritt zurücktritt, um sich von festen Strukturen zu lösen: »mein produkt, die scherben, umkreisend, komme ich mir zum bewußtsein. Ich habe den faden zerrissen. [...] ich bin zahnrad, zündschnur, zeitangabe. [...] nur was ich verschwende, stellt sich her.«⁴³⁷

Diese am Schlusspunkt des Essays stehenden Satzpartikel untermauern, dass es Schulze keineswegs, wie Schedlinski konstatiert, um eine radikale Indifferenz des Ichs geht, »wo es völlig egal ist, ich zu sagen oder nicht«, sondern darum, das eigene Subjekt, die Stellung im Machtsystem neu zu denken und daraus Handlungspotenzial zu schöpfen. In diesem Sinne nimmt die postmoderne, vermeintlich pessimistische Diagnose der verclustertern, festgefahrenen Machtstruktur eine positive Wendung: Sie offeriert die Möglichkeit zur Einforderung einer neuen, fast anarchischen »offenheit«, eine Chance, »die kraft der energieschübe« zu wechseln.

4.5.2 Transgressionen. Klaus Michaels (aka Michael Thulins) Sprachexperimente

Ein weiterer theoretisierender Kopf des *ariadnefabrik*-Kreises, der den Blick auf die Poststrukturalismus-Rezeption im Prenzlauer Berg erweitert, ist der Literaturwissenschaftler und Autor Klaus Michael, der in der Szene unter Pseudonym publizierte – auch, weil er in den späten 1980er Jahren als wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Akademie der Wissenschaften in der DDR beschäftigt war. Sein literaturwissenschaftlicher Hintergrund trug dazu bei, dass er nach 1990 einige der bekannten Dokumentationen zur Szene publizierte; etwa die Anthologie *Vogel oder Käfig sein*,⁴³⁸ die eine beachtliche Auswahl an in den DDR-Untergrundzeitschriften gedruckten Texten versammelt, oder der wichtige Band *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit*,⁴³⁹ der die Stasi-Debatte um Sascha Anderson und Rainer Schedlinski aufzeichnete und die unterschiedlichsten Stimmen aus DDR und wiedervereinigtem Deutschland zu Wort kommen ließ.

Klaus Michael machte sich während der 1980er Jahre und in den Zeitschriften der Szene selbst als »Michael Thulin« mit essayistischen Beiträgen einen Namen, in denen er versuchte, insbesondere mithilfe poststrukturalistischer Theorien dem inoffiziellen Schreiben in der DDR auf den Grund zu gehen. Zeugnis legt hierfür etwa der Aufsatz

duld, S. 130: »Erb: [...] Ich handle eine öffentliche Sache ab. Ich gebe Antwort auf etwas, was mir entgegengekommen ist. Und ich finde, die Beziehungen bei uns sind doch der Art, daß sie sich zunehmend auf Wesentliches richten: auf Arbeit. Wolf: Und du stellst dich ganz selbstbewußt in diesen Kontext, nimmst teil an der Kommunikation der produktiv Arbeitenden [...]. Erb: Ja. Ich biete meinen Beitrag der Gesellschaft an.«

436 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 47; AdA 25.

437 Schulze: »Theorie der Wiederholung«, S. 49; AdA 27.

438 Michael u. Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein*.

439 Böthig u. Michael (Hrsg.): *MachtSpiele*. Vgl. dazu Kap. 4.1.1 in dieser Untersuchung.

»Die zerrissenen Fäden« ab, der 1989 in der *ariadnefabrik* erschien und der den Anspruch verfolgte, die inhaltliche Ausrichtung der Zeitschrift zu reflektieren, mitunter einen Bogen zu spannen zwischen den diversen Beiträgen.

Michael eröffnet seinen Essay mit dem bekannten Foucault-Zitat zum Ariadne-mythos – vor allem, um auf dessen Passgenauigkeit hinsichtlich des eigenen Schreibens in der DDR hinzuweisen: »Man wird sehr schnell bemerken, daß die Deutung Foucaults die gegenwärtige Situation nicht hätte besser treffen können.«⁴⁴⁰ Schnell wird jedoch klar, dass Michael aus dem von Foucault, Deleuze & Co. ausgerufenen Ende der Metaphysik andere Schlüsse zieht als Anderson und Schedlinski. Waren diese darum bemüht, die mangelnde Vermittelbarkeit und Isoliertheit des eigenen Denkens zu konstatieren, möchte Klaus Michael das theoretische, reflektierende Denken von einer »Privatsache« zur Debatte »in aller Öffentlichkeit« machen, und dies als Ergänzung, nicht als Ersatz der tagespolitischen Diskussion. Die poststrukturalistische Sprachkritik und das »Aufbrechen der verhärteten sprachlichen Konventionen« sieht Michael als »Voraussetzung[] für die Kritik sozialer Strukturen«.⁴⁴¹ Zwar betont auch er eine Art neue Subjektivität, neuen Mut zum Individualismus:

Der subjektive Blick tritt an die Stelle der alles verwaltenden objektiven Distanz, die Polemik beginnt die ermüdende Ausgewogenheit zu erweichen, das Punktuelle und das Assoziativ-Fragmentarische treten an den befestigten Ort ästhetischer Hochburgen. Man bewegt sich nicht mehr in Totalitäten, sondern in Oppositionen und Differenzen [...].⁴⁴²

Michael geht es jedoch gerade darum, über diese Differenzen hinweg das Gespräch zu suchen, sich jenseits einer zentralistisch organisierten Gesellschaft und Kultur auszutauschen. Deutlich wird dies am vermittelnden Charakter des Essays, der sehr diverse Texte ein- und anführt, und sie dadurch in Konstellation zueinander stellt. Neben dem *Merve*-Band *Der Faden ist gerissen* ist dies etwa das Manifest *Zoro in Skorne*, sind es Texte von Stefan Döring, Bert Papenfuß-Gorek, Peter Böthig, Andreas Koziol und Sascha Anderson, Wolfgang Hilbig, Gert Neumann, Elke Erb und Adolf Endler, Hans Schulze und Ludwig Cronenbold – all diese Namen fallen innerhalb des relativ kurzen Essays. Zudem betont er die Abhängigkeit des Schreibens von einem »Feedback-Publikum«, also einer über den engen Kreis der Schriftsteller:innen hinausgehenden (eingeschränkten) Öffentlichkeit, die an den Texten gewissermaßen mitschreibt. Doch Michael flicht auch weitere Autor:innen jenseits der Szene ein, etwa Jean Marie Benoit, Jean Markale und Velimir Chlebnikov. Der französische Poststrukturalismus wird gegen Ende des Textes noch einmal – wenn auch in einer Geste der Selbstverständlichkeit – explizit hervorgehoben:

440 Klaus Michael [als Michael Thulin]: »Die zerrissenen Fäden: Ariadnefabrik«. In: *ariadnefabrik* 4 (1989) H. 3, S. 47–52, hier S. 47; AdA 332–335, hier S. 332.

441 Michael: »Die zerrissenen Fäden«, S. 49; AdA 333.

442 Michael: »Die zerrissenen Fäden«, S. 50; AdA 334f.

Es muß nicht ausdrücklich betont werden, daß diese Essayistik [die der *ariadne-fabrik*] ihre frankophilen Einflüsse weder verleugnen kann noch will. Letztlich sind es [...] die poststrukturalistischen Anstöße der französischen Theorie, derer man sich mehr oder minder kursorisch bedient: das diskurstheoretische Denken Foucaults, Roland Barthes [sic!] Überlegungen zur Literaturkritik und zur Theorie der Zeichen, die Subjektkritik Lacans, die Kritik der signifikanten Systeme durch Derrida und der Entwurf rhizomatischen Denkens durch Gilles Deleuze, um stellvertretend einige Namen zu nennen.⁴⁴³

Michael skizziert keine Gruppe von Einzelkämpfern, sondern ein Netzwerk unterschiedlicher Autor:innen aus der Szene, die, so ist ihm wichtig zu betonen, gerade im Austausch miteinander und mit Bezug auf andere literarisch-philosophische Strömungen schreiben. Ähnliches formulierte, ebenfalls unter Rückgriff auf die Rhizom-Begrifflichkeit Deleuzes, auch der Kunsttheoretiker und Schriftsteller Christoph Tannert im Prenzlauer Berg.⁴⁴⁴ Besonders hebt Michael den kritischen Aspekt der poststrukturalistischen Theorien hervor – schließlich dient die Aneignung dieser Texte im Prenzlauer Berg, so konstatiert Michael, vor allem dazu, »die Radikalität des grenzüberschreitenden Blickes«⁴⁴⁵ zu erfahren und sich dabei nicht in bloße Resignation oder Privatheit zu flüchten.

Doch auch in anderen Beiträgen versucht Michael, Autor:innen aus der Szene miteinander zu konstellieren, oder ihr Schreiben mit den Theorien des französischen Poststrukturalismus zusammenzubringen. Aus seiner Feder entspringen gar zwei Beiträge, die sich der Lyrik der verdeckt operierenden Stasi-Mitarbeiter Sascha Anderson und Rainer Schedlinski widmen.

Mit Letzterem setzt er sich intensiv in einem Essay der – von ihm mitbegründeten – Zeitschrift *Liane* auseinander. Unter dem Titel »die dinge beginnen zu sprechen« konstatiert er vermutlich inspiriert durch Roland Barthes' *Elemente der Semiotik*, Schedlinskis Lyrik treibe den laut Saussure⁴⁴⁶ zwischen »realer und rein zeichenhafter präsenz der dinge«⁴⁴⁷ bestehenden Unterschied auf die Spitze. Indem die Gedichte einen »realitätskollaps«⁴⁴⁸ herbeiführten, gerieten »bezeichnungs- und bedeutungsebene« durcheinander. Michael beschreibt dies als »spiel [...] der zeichenhaftigkeit«⁴⁴⁹ und interpretiert Schedlinskis Texte in einer überarbeiteten Fassung des Essays als Protokolle einer Lust an der Abweichung: »struktur bedeutet [für Schedlinski] abweichung, dissymetrie und distanz, die differenz sucht und betont. eine erotik und eristik des schreibens, wie es einmal ein strukturalistisches statement verkündete.«⁴⁵⁰ Zu dieser Lust gehöre es nun, die

443 Michael: »Die zerrissenen Fäden«, S. 50; AdA 335.

444 Vgl. Tannert: »Avantgarde in der DDR heute?«, S. 96.

445 Michael: »Die zerrissenen Fäden«, S. 50f; AdA 335.

446 Die Referenz »d'Saussure« wird von Michael erst in der Fassung in AdA 85 eingefügt.

447 Klaus Michael [als Michael Thulin]: »die dinge beginnen zu sprechen«. In: *Liane* (1989) H. 4, S. 1–5 [187–195], hier S. 3 [189]; AdA 85.

448 Michael: »die dinge beginnen zu sprechen«, S. 3 [189]; AdA 86.

449 Michael: »die dinge beginnen zu sprechen«, S. 2 [188]; abgeändert in: AdA 84.

450 Nur in: AdA 83.

Sprache von ihrem »parasitären«⁴⁵¹ Sinn zu befreien, zu versuchen, »die dinge in ihrer ursprünglichkeit und eigenheit wieder ins bild zu setzen.«⁴⁵² Es wird klar, dass Michael die theoretischen Texte Schedlinskis, seine Ausführungen zu Foucault, Barthes oder Lyotard gelesen hat – und sie nun einbindet, um Zugang zu seinen Gedichten zu finden, die offenbar jeder »eingefahrenen lesegehnheit[]«⁴⁵³ widerstreben.

Die radikale Eigenständigkeit der Dinge, ihre Emanzipation von der Sprache, wird Michael zufolge mit dem Zerfall des Subjekts »im faszinierenden spiegel- und schattenspiel der poetischen laterna magica«⁴⁵⁴ eingelöst: Ein Umstand, dem er sich andernorts noch intensiver mit Blick auf die Lyrik Sascha Andersons widmet. Im Text »Die Metaphorik des Todes« geht es so zentral um das Ende des Subjekts – er wiederholt hier Andersons Variante der Barthes'schen Formel: »Jeder der spricht, stirbt.«⁴⁵⁴ – »sascha anderson vernichtet das subjekt seiner poetischen texte«, folgert Michael, auch ihm ginge es um eine Rückkehr zur Ursprünglichkeit des Zeichens, einen »ausstieg des sprechenden aus der sprache«, um eine Absage an jede Form der Repräsentation. Übrig bleibe lediglich die »zurückgelassene leere hülle des textes« und die Erkenntnis eines radikalen Nihilismus, dass jeder Schreibversuch zwangsläufig auf den Tod hinauslaufe.⁴⁵⁵ Reminiszenzen weckt diese These etwa an die Theorien Blanchots und Baudrillards, die ebenfalls den Tod in den Mittelpunkt des Schreibens, ja jedes kulturellen Aktes stellen. Passenderweise wird dieses Fazit Michaels in der *ariadnefabrik* begleitet durch ein Gedicht Andersons, das den Selbstmord des DDR-Kulturfunktionärs Hans Koch thematisiert.⁴⁵⁶

Doch Michael zieht auch bei Autor:innen Verbindungen zum Poststrukturalismus, die bislang nicht als eifrige Foucault- oder Deleuze-Leser:innen in Erscheinung getreten waren, und stellt auf diese Weise neue Allianzen her. Als Beispiel sei hier der Text »die imaginationen der poetischen sprache«⁴⁵⁷ angeführt, der sich mit der Lyrik Bert Papenfuß' befasst. Der Essay setzt ein mit einer Gesellschaftsdiagnose, die den Zusammenhang von

451 Michael: »die dinge beginnen zu sprechen«, S. 4 [190]; AdA 87.

452 Michael: »die dinge beginnen zu sprechen«, S. 3 [189]; AdA 85.

453 Michael: »die dinge beginnen zu sprechen«, S. 3 [189]; AdA 86.

454 Vgl. dazu: Roland Barthes: »Der Tod des Autors«. Übers. v. Matías Martínez. In: Ders. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193, hier S. 185: »[...] weil die Schrift (*écriture*) jede Stimme, jeden Ursprung zerstört. [...] Sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten erzählt wird [...] vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift.« Anderson geht es allerdings darum, dass das Verbalisieren generell ein Absterben aller Gedanken und Emotionen bedeutet. Michael korrigiert diese Barthes-Lesart bei Anderson gewissermaßen, indem er das Sterben wieder lediglich auf das Schreiben bezieht.

455 Klaus Michael [als Michael Thulin]: »Die Metaphorik des Todes. Die Texte Sascha Andersons«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 1, S. 6–9, hier S. 6.

456 Vgl. Sascha Anderson: »für NIEMAND«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 1, S. 10: »der kunstkritiker koch hinterließ unter anderem einen brief / DIESMAL FINDET IHR MICH NICHT / keiner hat ihn vermisst / die polizei fand sein automobil / an einer s-bahnstation am rand von berlin / zwei kinder fanden sein gebiß / dies widerlegte das gerücht / er habe sich eingemischt / in eine ladung zement für den estrich / was trotzdem niemals und nirgendwo demontiert worden ist«. Zu den realen Hintergründen des Suizids, vgl. Udo Grashoff: »In einem Anfall von Depression...« *Selbsttötungen in der DDR*. Berlin: Ch. Links 2006, u. a. S. 118.

Sprache und Macht aktualisiert. Im frankophonen Gestus bestimmt Michael »die ordnung der sprache als eigentliche[n] ort des Contrat social« und geht unmittelbar zur Lyrik von Bert Papenfuß über: »die texte [...] lassen sich nicht nur als eine kritische durchsicht der einzelnen paragraphen dieses gesellschaftsvertrages lesen, sondern auch als saga seiner aufkündigung.«⁴⁵⁷ Durch seine Sprachreflexivität sei Papenfuß auch Machttheoretiker und Kritiker der Metaphysik – an dieser Stelle wird nun wieder der Bogen zu Foucaults Deutung des Ariadnemythos geschlagen: »der ariadnefaden der fantasie wurde im namen des kulturellen fortschrittes zerschnitten, das reich der mythen trockengelegt und die wirklichkeit der sinne tabuisiert. aber die kulturellen und sozialen strukturen der macht sind noch die gleichen [...]«.⁴⁵⁸ Eingedenk seines Rüttelns an den Festen des Rationalismus, des Fortschrittsglaubens und einem damit verbundenen Sprachsystem, nennt Michael Papenfuß in Zusammenhang mit »Roland Barthes«, seine Gedichte als, »wie es Julia Kristeva als kennzeichen der poetischen revolution beschrieb, in seiner grundbestimmung praxis, bewegung in der sprache und arbeit des textes an sich selbst«. Dem Papenfuß'schen Schreiben liege, so Michael angelehnt an Deleuze, ein »rhizomatisches denken« zugrunde, das die »festgefrorenen hierarchischen strukturen« aufzubrechen suche. Allerdings verortet er Papenfuß nicht lediglich im poststrukturalistischen Koordinatensystem, er vergleicht dessen Texte auch mit dem »poetischen material« Jan Faktors, Rainer Schedlinskis, Andreas Koziols und Stefan Dörings.⁴⁵⁹ Zudem betreibt er eine Art Kurzschaltung der Szene-Stimmen, die in seinen Augen zwar differierende sprachliche Mittel wählen, dennoch aber ähnliche poetische Ziele verfolgen und insofern eine Gemeinschaft bilden: eine Gemeinschaft, der Papenfuß mit der Vokabel »arkdichtung« einen Namen gegeben habe. Doch auch diese Arkdichtung geht für Michael weit über die Grenzen des Prenzlauer Bergs hinaus:

»arkdichtung meint/ das ende der dichterei« und meint seine zeitweilige auflösung in die populären sprachen der popkultur unterschiedlichster couleur: von Bob Dylan bis W. S. Burroughs, von Mary Shelleys monstervision bis Grateful Dead. und sie erschöpft sich nicht nur durch die obligatorischen berufungen auf die sprachen der inzwischen immer wieder viel zitierten »väter« Fischart und Kuhlmann, Blake und Keats und und und.⁴⁶⁰

Michael bezieht hier Stellung zu Mickels und Endlers Versuchen, Papenfuß' Lyrik zu verbreiten, indem bestimmte musikalisch-literarische Traditionen aufgerufen werden.⁴⁶¹ Dass die Texte des Arkdichters auch »einem strukturalistischen konzept verwandt« sind

457 Klaus Michael [als Michael Thulin]: »die imaginationen der poetischen sprache. dichtung und arkdichtung von Bert Papenfuß-Gorek«. In: *ariadnefabrik* 4 (1989) H. 2, S. 52–59, hier S. 52; AdA 243–249, hier S. 243.

458 Michael: »die imaginationen der poetischen sprache«, S. 52; AdA 243f.

459 Michael: »die imaginationen der poetischen sprache«, S. 54; AdA 245.

460 Michael: »die imaginationen der poetischen sprache«, S. 56; AdA 246.

461 Vgl. Mickel: *Gelehrtenrepublik*, S. 259. Vgl. dazu auch Kap. 2.2 dieser Untersuchung.

und damit in die Nähe der französischen Theorie rücken, ist ein Befund, den Michael den bisherigen Papenfuß-Deutungen hinzusetzt. Er passt zur von Michael konstatierten Fähigkeit Papenfuß', »sich mit jedem punkt der welt nicht nur intellektuell, sondern auch mental in beziehung zu setzen« und zu dem damit verbundenen Phänomen der »sinnfelteilung/entgrenzung«. ⁴⁶²

Im Gegensatz zu den Texten von Schedlinski und Anderson geht es Michael also nicht darum, Solitäre herauszustellen oder die Isoliertheit des Schreibens, Kunstschaffens und -rezipierens zu propagieren: Vielmehr ist ihm an der Stiftung von Allianzen auch über die Grenzen des Prenzlauer Bergs hinaus gelegen und damit an der Installation eines in Bewegung befindlichen Netzwerks, das die Grenzen des eigenen Schreibens überschreitet bzw. dadurch innovatives, teils gesellschaftskritisches Potenzial entfaltet.

Deutlich wird dies auch in Texten Michaels, in denen er seine eigene theoretische Arbeit reflektiert – so etwa im zwischen Erzählung und Essay changierenden *ariadnefabrik*-Beitrag »die wand lehnt in der geöffneten tür«. Schon der Titel verweist auf ein wiederkehrendes Moment: Die Figur der Übertretung und der Abschaffung von Dichotomien. Beides lässt sich auch in Einklang mit poststrukturalistischen Theoremen bringen. Klaus Michael skizziert diese Dichotomien bzw. politisch gezogenen Grenzlinien als Wände bzw. Mauern – doch anders als bei Anderson oder Schedlinski geht es nicht darum, diese Beschränkungen als Probiersteine kreativen Potenzials aufzuwerten, die eine partielle Überschreitung ermöglichen. Es ist das erklärte Ziel des Textes, die Wände als Mauern »metaphorische[r] gefängnisse« ⁴⁶³ niederzureißen, »in einem entwerteten stück himmel« ⁴⁶⁴ einen Ausweg zu finden. Die insgesamt sieben Wände werden so sukzessive skizziert und von einem namenlosen, als männlich ausgewiesenen Subjekt durchbrochen. Die erste Wand ist semiotischer Art: Sie ist »die wand zwischen seiner sprache und der sprache der dinge«, »die wand zwischen bedeutung und zeichen« ⁴⁶⁵ – der Schreiber selbst stellt jedoch fest, dass ein Niederreißen zunächst nicht möglich ist. Versuche, die Dinge für sich selbst sprechen zu lassen, quasi einen sich selbst schreibenden Text in die Welt zu setzen, enden erneut in einem »text«, der unnötig verfestigt, festschreibt. Die Wirklichkeit lässt sich so nur fassen als »enzyklopädie des realen«. Ein Ausweg wird darin präsentiert, sich gerade dem von diesem Aufschreibesystem achtlos beiseite Geworfenen zu widmen: »der abfall hat einen leser gefunden«, auch wenn diese »aufgegebene[] bibliothek der wirklichkeit« erst einmal nicht in Worte gefasst werden kann, sondern wie »stumpf verquollenes papier« in den Händen des Subjekts wuchert. ⁴⁶⁶ Lyotards Forderung an den Intellektuellen, ein »innerlicher Narr zu sein«, sich dem »Rest« hinzugeben, mag hier

462 Michael: »die imaginationen der poetischen sprache«, S. 58; AdA 248.

463 Klaus Michael [als Michael Thulin]: »die wand lehnt an der geöffneten tür«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 6, S. 2–9, hier S. 2; AdA 127–132, hier S. 127.

464 Dies lässt sich als Anspielung auf Christa Wolfs Roman *Der geteilte Himmel* lesen, der ebenfalls den Aspekt der Mauer, der Grenzziehung und deren Überschreitung thematisiert.

465 Michael: »die wand lehnt«, S. 3; AdA 128.

466 Michael: »die wand lehnt«, S. 3; AdA 128.

anklingen: »eine Art Ungläubiger [zu sein], arm an Geist, nutzlos: ein Körper, der ein ausgezeichneter Leiter ist, wenn plötzlich Überschüsse auftreten.«⁴⁶⁷

Die zweite zu durchbrechende Wand ist die der internalisierten Ordnung, einer »sich beständig [...] verdoppeln[den]« Wirklichkeit im Duktus der Wiederholung. Mit einem unter anderem an Blanchot erinnernden, jedoch oberflächlich bleibenden Rekurs auf de Sade⁴⁶⁸ geht es dem Text um Ekstase in der Selbstbezüglichkeit, darum, sich in der »körpersprache der dinge« selbst zu verlieren, sich dabei aber auch auf mythische Weise zu finden:

er wühlt sich durch den berg der fragmente und erschrickt, als sich unverhofft seine hände berühren. immer wieder ist er sich selbst im wege. für einen moment hält seine rechte die berührung der linken für ein zitat. jetzt stößt seine linke auf einen sachverhalt, den seine rechte unter umständen für eine tatsache gehalten hätte. er ist verunsichert. die wirklichkeit bringt die unschärfe seiner begriffe ans licht.⁴⁶⁹

Ziel ist demnach, eine Art Selbst-Archäologie, Selbst-Bergung zu betreiben, um die von außen antrainierte Ordnung zu überwinden. In Fortführung des sprachlichen Bildes, mit dem das Wühlen im »berg der fragmente« endete, setzt die Beschreibung der dritten Wand ein: »sachverhalte sind von tatsachen zu unterscheiden.« Anknüpfend an Wittgenstein vertritt der Schreiber die Position einer Polyphonie und Dialogizität, von »wirklichkeit« als »gesamtheit vieler sprachen«. Die als Tatsachen wahrgenommenen Sachverhalte sollen eben nicht als unumstößlich angesehen werden, sondern dazu dienen, sich selbst verunsichern zu lassen, sich vom »kriterium der verlässlichkeit« zu verabschieden. Dergestalt ist die vierte Wand mit dem Diktum beschriftet, einen »aussagesatz [...] zur festlegung des sinns [...] objektivierbar« zu machen. Dieser Forderung steht laut Text entgegen, dass die Literatur »die bedingungen ihrer verwirklichung nicht angeben kann« – wobei der Kniff darin besteht, dass sich auch von der Wirklichkeit »nicht viel mehr erwarten« ließe.⁴⁷⁰ Ebenso wie die Wirklichkeit ist auch die Literatur niemals einfach da, sondern Produkt verschiedener undurchsichtiger Prozesse – dies offenzulegen vermag eine »poesie des zerfalls«, die nicht vorgibt, »daß immer wieder ein system von antworten gefunden wird, für die es keine fragen gibt.«⁴⁷¹ Ausweg bietet eine gezielt unsystematische Herangehensweise: »in ermangelung einer lösung begnügt er sich einstweilen mit den antworten, die sich zu seinen füßen einstellen« – ein Konstatieren der »Notwendigkeit des Zufalls«, ⁴⁷² wie es schon bei Deleuze zu finden ist.

467 Jean-François Lyotard: »Macht der Spuren oder Ernst Blochs Beitrag zu einer heidnischen Geschichte«. In: Ders.: *Das Patchwork der Minderheiten*, S. 93–113, hier S. 103. Vgl. auch Barthes: *Cy Twombly*, S. 11.

468 Vgl. Blanchot: *Die Literatur und ihr Recht auf den Tod*, S. 71.

469 Michael: »die wand lehnt«, S. 5; AdA 129f.

470 Michael: »die wand lehnt«, S. 5; AdA 130.

471 Michael: »die wand lehnt«, S. 6; AdA 130.

472 Deleuze: *Nietzsche. Ein Lesebuch*, S. 39.

Die fünfte Wand enthält nun eine genuin politische Sentenz: »literatur ist das gedächtnis des volkes«. Sie formuliert damit die gesellschaftlich-sozialen Ansprüche, die insbesondere in der DDR an Autor:innen gestellt wurden. Die Erzählung begegnet dieser Forderung mit einer Kombination aus *Zoro in Skorne-Zitat*⁴⁷³ und Reminiszenz an Jorge Luis Borges, der vor allem das Übergeschichtliche, Anthropologische der Literatur betont: »daß sämtliche bücher, wie verschieden sie auch sein mögen, aus den gleichen elementen bestehen: dem raum, dem punkt, dem komma und den zweiundzwanzig lettern des alphabets.«⁴⁷⁴ Die überzeitliche Perspektive gibt dem Schreiber ein Mittel der Beruhigung zur Hand,⁴⁷⁵ die dem an ihn adressierten Anspruch des politischen, situationsgebundenen Schreibens entgegenarbeitet. Die Wahrnehmung dieser Forderung erfüllt ihn mit Unbehagen; »sein spiegelbild« erweist sich »als eine falle« – schließlich ist er selbst lediglich ein sterblicher Mensch, dessen Körper im Zerfall begriffen ist und der deshalb dem Anspruch einer übersubjektiven Literatur mit gesellschaftlichem Auftrag nicht gerecht werden kann.

Die Beschriftung der sechsten Wand greift noch einmal im Lehrbuchton die Objektivierbarkeit von Tatsachen auf: »in der objektiven realität existieren keine logischen widersprüche«, ist dort zu lesen, »denken, das logische widersprüche enthält, [sei] falsches denken«. Die Widerspruchsfreiheit wird hier zum Zwang im Anspruch an das schreibende Subjekt, das sich im Gegensatz dazu mit »wuchernde[n] zeichen« konfrontiert sieht. Einen Lösungsansatz dieser vertrackten Situation erwägt der Schreiber nun dadurch, »sein subjekt aus den zeilen zu tilgen« und »ein experiment [zu] versuchen«, in dem das Ziel, eine totale Wirklichkeit abzubilden, zugunsten des Fragmentarischen der eigenen Perspektive aufgegeben wird: »jetzt hat er es. er läßt seine über den fußboden verstreuten zettel zurück und eilt hinaus. er muß die wirklichkeit der zeichen ergänzen durch die zeichen der wirklichkeit. durch das material, die körpersprache der dinge.«⁴⁷⁶ Die Literatur, schon zuvor metaphorisch als kriechender Hund dargestellt, kommt nun zu ihrem Ende, lässt ab von ihrem Material, dem Papier und den sprachlichen Zeichen – sie nimmt ihren eigenen Tod in Kauf. Indem sie ihren Machtanspruch aufgibt, kann sie die Wirklichkeit zu Wort kommen lassen. In »agonie«⁴⁷⁷ stößt sie eine letzte Frage aus, die Frage nach der eigenen Erkenntnis, nach der Erkennbarkeit der Welt. Hier zieht der Text nun die siebte und letzte Wand ein, die das eigene Schreiben beschränkt: »ist die welt erkennbar?« Unklar bleibt jedoch, ob auch diese Wand zu durchbrechen gilt oder ob Literatur ihren »Todeskampf«⁴⁷⁸ – und somit, aus poststrukturalistischer Sicht, ihr Leben – nicht daraus zieht, sich permanent mit der Erkennbarkeit der Welt auseinanderzusetzen.

473 Vgl. Michael: »die wand lehnt«, S. 6; AdA 130: »nun zeigt sich, daß es schwierig ist, sich mit leeren magen zu erbrechen«; vgl. auch ZiS 14.

474 Michael: »die wand lehnt«, S. 7; AdA 131.

475 Vgl. Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 55.

476 Michael: »die wand lehnt«, S. 8; AdA 132.

477 Vgl. Baudrillard: *Agonie des Realen*.

478 Saar: »Maurice Blanchot. Unterbrechung der Politik«, S. 190.



Abb. 29: Johannes Jansen: Titel der Zeitschrift *Liane* (1989) H. 5.

© Johannes Jansen. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85036210, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Obschon die Erzählung, die Michael hier vorlegt, sich als Befreiungsschlag der Literatur vom Diktum des tagesaktuellen Bezugs lesen lässt, finden sich doch auch wiederholt Anspielungen auf die Situation des Schreibens in der DDR: Es ist etwa zu lesen von der »heillos zerschnittenen zeit der zeitungen«.⁴⁷⁹ Angedeutet wird hier eine Form der Medienkritik, die vor allem durch Baudrillard inspiriert ist und sich in anderen, prominenten Texten Michaels wiederfindet.

Ein besonders augenfälliges Beispiel ist ein Aufsatz, den Michael der *Liane*-Ausgabe beifügt, die die 1984 abgehaltene *Zersammlung*⁴⁸⁰ reflektiert. Auch dieser Text versucht einen Rundumschlag zu leisten durch die Autor:innen der Szene und wiederholt viele Motive, die in den bereits besprochenen Texten Michaels zu finden sind. Unter dem Titel »Der Überbau ist entmachtet und der Untergrund tot« werden jedoch auch weitere, neu hinzugekommene Elemente eingeführt – denn so, wie der Titel schon andeutet, läutet

479 Michael: »die wand lehnt«, S. 5, AdA 128.

480 Vgl. dazu Regeler: »Zweifach zersammelt«, S. 499–527.

Michael im Enzensberger'schen Sinne das Sterbeglöcklein des Prenzlauer-Berg-Untergrunds, einer von außen so betitelten »Schule«,⁴⁸¹ die nie in dieser Weise existiert habe. Neben der Szene sieht er die »gegenkulturellen Modelle«⁴⁸² wie avantgardistische Schreibexperimente an ihr Ende gekommen. Er führt dies zurück auf die Diagnose der »verschwundenen Gegenstände«,⁴⁸³ wie er sie auch in seinen Texten zu Schedlinski und Papenfuß bereits formuliert hatte. An dieser Stelle erhält die Argumentation noch einmal einen neuen Dreh. Den Verlust der Gegenständlichkeit in der Sprache, die »Einbindung« sprachlicher Vielfalt »auf eine Handvoll überschaubarer und abrufbarer Bedeutungsmuster« schreibt Michael jetzt vor allen Dingen den (offiziellen) Medien in der DDR zu:

Wer eine Zeitung zur Hand nimmt, weiß Bescheid. Im Grunde weiß er es schon vorher: Mit dem Blick in die Zeitung verschwinden die Tatsachen. Zurück bleibt nur das unbestimmte Gefühl, alles bereits gekannt und schon einmal genau so oder so ähnlich gelesen zu haben – und die paradoxe Ohnmacht beim Zusammenknüpfen der Seiten.⁴⁸⁴

Dieses Argumentationsmuster erinnert stark an Baudrillard, den Michael später in seinem Aufsatz mit seiner Simulationsthese auch explizit nennt.⁴⁸⁵ In seinem »Requiem für die Medien«, erschienen im *Merve*-Band *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*, geht er von Enzensbergers Medienkritik aus, um eine neue Ebene einzuziehen. Für den französischen Germanisten und Philosophen sind Medien nicht »Vehikel eines Inhalts, sondern durch die Form und Operation« Produzenten gesellschaftlicher Verhältnisse: »Die Medien sind nicht Koeffizienten, sondern Effektoren von Ideologie.«⁴⁸⁶ Baudrillard beschreibt Massenmedien als intransitiv – sie verkörpern eine Art der Kommunikation, die eine Antwort immer untersagt.⁴⁸⁷ Auch Michaels Zeitungleser bleibt schließlich nur ein Gefühl »paradoxe[r] Ohnmacht«.⁴⁸⁸ In seinen Ausführungen kritisiert Baudrillard die Medien als »Totalsystem mythologischer Interpretation, [die] zu einem dichtgeknüpften Netz von Bedeutungsmodellen geworden«, auf ein Abschließen und gleichzeitiges Abtrennen der Gesellschaft gerichtet sind.⁴⁸⁹ Sie verhindern den reziproken

481 Klaus Michael [als Michael Thulin]: »Der Überbau ist entmachtet und der Untergrund ist tot«. In: *Liane* (1989) H. 5, S. 60–67, hier S. 62.

482 Michael: »Der Überbau ist entmachtet«, S. 60.

483 Ebd., S. 61.

484 Ebd.

485 Ebd., S. 64.

486 Jean Baudrillard: »Requiem für die Medien«. In: Ders.: *Kool Killer*, S. 83–118, hier S. 90, vgl. auch Baudrillard: »Kool Killer«, S. 8: »Die Medien sind terroristisch auf ihre Weise: pausenlos sind sie tätig, um (rechten) Sinn, bon sens, zu produzieren, den sie gleichzeitig gewaltsam wieder zerstören, indem sie überall skrupellose Faszination erzeugen, Lähmung des Sinns also, denn allein das Szenario zählt.«

487 Vgl. Baudrillard: »Requiem für die Medien«, S. 91.

488 Michael: »Der Überbau ist entmachtet«, S. 61.

489 Baudrillard: »Requiem für die Medien«, S. 99.

Austausch von Sender und Empfänger – dies ist auch der Grund, warum Baudrillard zum Ende seines *Requiem* hin eine neue »Feed-Back«-Kultur fordert und mit Enzensberger die »Underground-Presse«⁴⁹⁰ als einen möglichen Ausweg der Dezentralisierung⁴⁹¹ sieht. Hier findet sich eine Erklärung, warum Michael die Denkansätze Baudrillards auf die Untergrundkultur des Prenzlauer Bergs zu applizieren versucht – auch später wird er in Reden und Aufsätzen immer wieder das »Unikat-Syndrom« der Szene mit seinem kreativen Potenzial herausstellen.⁴⁹² Die Massenmedien-Kritik Michaels scheint sich zudem in anderen Punkten direkt auf Baudrillard zu beziehen – hinsichtlich der »Einbindung« von »Bedeutungsmuster[n]« wird er noch präziser:

Mit dem Aufschlagen der Zeitung entfaltete man zugleich alle Seiten einer allgemeinen synästhetischen *Déjà-vu*-Erfahrung. Ihr inneres Geheimnis ist, daß sie auf einer Struktur der Wiederholung beruht: Man weiß eben Bescheid. Und es bringt wirklich nichts Neues. Dabei ist es egal, wie man es anfäßt, unter dem Strich ist es ohnehin immer dasselbe. Hier soll nichts mehr ausgesagt, sondern das bereits Bekannte bestätigt werden. Die Botschaft der kulturellen Zeichen war überschrieben von einer Überdosis von Standardisierungen [...].⁴⁹³

Das Hermetische der Medien sieht Michael demnach nicht nur im hintergründigen Kommunikationsmodell, sondern auch in der Art der Information, die transportiert und vermittelt wird und welche Wirklichkeit dargestellt oder, um mit Baudrillard zu reden, über Massenmedien überhaupt erst hervorgebracht wird: »Die Technik dieser Sprachgebung«, schreibt Michael, »ist eine Technik der Simulation.« An dieser Stelle scheint nicht mehr nur das »Requiem für die Medien« durch, sondern auch Baudrillards *Merve*-Büchlein *Agonie des Realen*, das sich der Theorie der Simulation widmet. Massenmedien werden dort als »Ensemble von Zeichen« beschrieben, »die einzig und allein ihrer Zeichenrekurrenz dienen und nicht länger ihrem ›realen‹ Zweck.«⁴⁹⁴ Damit sind sie essenzieller Teil einer Gesellschaft, in der die Repräsentation selbst, der (auch nur symbolhafte) Bezug zur Wirklichkeit, ein Simulakrum, eine nie erreichbare Utopie darstellt.⁴⁹⁵ Die Zeichen geraten zu bloßen Werten im Zeichensystem, das sich vollkommen vom Referentiellen gelöst hat: »Die Tatsachen besitzen keine eigene Flugbahn, sie entstehen im Schnittpunkt von Modellen, so daß eine einzige Tatsache von allen Modellen gleichzeitig erzeugt werden kann.«⁴⁹⁶ Das Reale existiert in dieser Gesellschaft, wie Baudrillard konstatiert, nur noch als ein »Hyperreales«⁴⁹⁷ ohne Ursprung; zugleich ist es ein Wert, der erzeugt und vermarktet werden will: »In einem Prozeß fortwährender Produktion und Überpro-

490 Vgl. ebd., S. 109.

491 Ebd., S. 110.

492 Michael: »Das Unikat-Syndrom«.

493 Michael: »Der Überbau ist entmachtet«, S. 61.

494 Baudrillard: *Agonie des Realen*, S. 38.

495 Vgl. ebd., S. 14.

496 Ebd., S. 30.

497 Ebd., S. 8.

duktion versucht die gesamte Gesellschaft das Verschwinden des Realen aufzuhalten und es wieder auferstehen zu lassen. [...] So äußert sich der Hyperrealismus der Simulation überall durch die halluzinierende Ähnlichkeit des Realen mit sich selbst.«⁴⁹⁸

4.5.3 Zwischen Simulation und Verständigung. Die Essays Cornelia Jentzschs

Das von Baudrillard beobachtete Phänomen des Hyperrealen, der damit verbundene zwanghafte Versuch, das Reale zu retten und neu zu erzeugen, erinnerte einige Autor:innen des Prenzlauer Bergs stark an die Doktrin des Sozialistischen Realismus. Hinzu kam die von Baudrillard ins Feld geführte Medienkritik: »Die Medien sind terroristisch auf ihre Weise: pausenlos sind sie tätig, um (rechten) Sinn, bon sens, zu produzieren«.⁴⁹⁹ Dies war eine Beobachtung, die auf den ersten Blick zu den propagandistischen Organen der DDR zu passen schien. Auch andere Akteure der Szene als Klaus Michael, etwa der Literaturwissenschaftler und -kritiker Peter Böhlig, waren dergestalt begeisterte Baudrillard-Leser: Böhlig veröffentlichte in den 1980er Jahren zahlreiche theoretische Essays unter dem Pseudonym p.poltrie, ist aber vor allem bekannt als derjenige, der im Rahmen seiner in den 1990er Jahren veröffentlichten Dissertationsschrift *Grammatik einer Landschaft*⁵⁰⁰ am einlässlichsten über die Prenzlauer-Berg-Szene reflektiert hat. In einem Aufsatz für den 1990 erschienenen Band *Die andere Sprache* bezieht sich Böhlig explizit auf Baudrillards Simulationstheorie. Seiner Ansicht nach erfüllt die Dichtung des Prenzlauer Bergs die Funktion der Baudrillard'schen Graffitis, indem sie sich dem Diktum des Hyperrealen widersetzt:

leere signifikanten, eingebrochen in die vollständig funktionalisierte stadt-landschaft. Die naturereignishafte unberechenbarkeit, die die stadt in einen dschungel verwandelte, macht das ausmaß der revolte erfassbar, das darin steckte, dieses technisierte environment unter einer neuen, anderen sprache gleichsam zu begraben.⁵⁰¹

Als weitere Baudrillard-Leserin im Prenzlauer Berg sei an dieser Stelle Cornelia Jentzsch erwähnt. Jentzsch studierte ebenfalls Literaturwissenschaft und veröffentlichte in der Szene mehrere Essays, in denen sie sich auch zum französischen Poststrukturalismus positioniert. Ihr Beitrag »Interaktion«, der 1988 in der *ariadnefabrik* erscheint und final auf ein Baudrillard-Zitat hinausläuft, beginnt zunächst mit zwei sehr konkreten Alltagsbeobachtungen aus der DDR: »zum einen eine[m] längeren artikel in einer wissenschaftlichen zeitschrift, der beschrieb, daß zunehmend computer in den natur-

498 Ebd., S. 40f.

499 Baudrillard: »Kool Killer«, S. 8.

500 Böhlig: *Grammatik einer Landschaft*.

501 Böhlig: »die verlassene sprache«, S. 39. Baudrillard war selbst in Ostberlin und zeigte sich fasziniert von den Graffitis in der geteilten Stadt, vgl. Jean Baudrillard: »The Anorexic Ruins«. In: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hrsg.): *Looking Back on the End of the World*. New York: Semiotext(e) 1989, S. 29–45.

wissenschaften aufgaben der aktuellen materiellen wirklichkeit simulieren.«⁵⁰² Die Modellbildung sieht Jentzsch als einen (noch befremdlichen) Ersatz zur Experimentalwissenschaft; Wissenschaft könne so effizienter und detailreicher betrieben werden als von Menschenhand. Dass dieser Methode skeptisch begegnet werde, liege vermutlich an einer »herkömmliche[n] auffassung von »wahr« und »wirklichkeit««, die durch derlei Verfahren an ihre Grenzen stoße. Jentzsch unternimmt einen Schwenk in die Kunst, indem sie die wissenschaftlichen Simulationsergebnisse beispielsweise bei der Modellbildung der »strukturen eines moleküls« mit »den farb- und formenkompositionen eines klee oder kandinsky« vergleicht. Auch Kunstwerke würden Wahrheit nicht abbilden, sondern sie quasi erst hervorbringen, und seien einem computergenerierten Modellbild daher nicht unähnlich. Die Parallele führt Jentzsch zur philosophischen Frage, »was das kriterium sei, das etwas für eindeutig wahr erklären konnte«⁵⁰³ – sie koppelt dies auch an Fragen des Geschlechts, der unterschiedlichen Wahrnehmung beim Farbsehen von Mann und Frau. In einem zweiten Schritt geht Jentzsch auf das Fernsehen ein: Es sei

teil einer versuchten manipulation (handhabung) der wirklichkeit [...]. jede handhabung benötigt ihr besteck: buchstaben-, zeichen-, farb- und klangmaterial sowie kombinationen aus diesen mit seelischen und geistigen prozessen wie schrift, bild, musik... in diesem sinne bedeutet fernsehen, video, film (bedingt fotografie) eine neue technisch-philosophische generation, denn sie bestehen als abbild der wirklichkeit aus reinen kombinationen von ihr mit sich selbst, die angehalten und vermittels der genialen verknüpfung von licht und schatten wiederholbar gemacht wurden.⁵⁰⁴

Damit ist Jentzsch nah bei Baudrillard, der ebenfalls intensiv über das Fernsehen und seine Realitätseffekte sinniert hatte – beispielsweise den Schein des Unmittelbaren, den das Reality-TV zu evozieren versuche.⁵⁰⁵ Während Baudrillard von der »Exhumierung des Realen«⁵⁰⁶ schreibt, spricht Jentzsch – analog zum sozialistischen System – von der Enteignung der Wirklichkeit: In Literatur und Malerei sei die Rezipient:in autark in der Lage, das Reale klar vom Produkt abzugrenzen, »im farbfernsehen ist dieser trennungsstrich verschoben, er liegt bereits im medium selbst«.⁵⁰⁷ Dies führe tendenziell nicht nur dazu, dass die Wirklichkeit ins Hintertreffen gerate, auch die Rezipient:in wäre dadurch ihrer Eigenständigkeit beraubt. Ganz ähnlich wie Baudrillard im Reality-TV beobachtet, wie die Zuschauer:innen zu Gegenständen des Mediums, zum Objekt⁵⁰⁸ werden, dabei also eine »zirkuläre Inflexion«⁵⁰⁹ vonstatten geht, schreibt Jentzsch über einen die Wirklichkeit verdrängenden »spiegel«, dessen »falsches« Bild zum Ziel habe, echte Emotionen

502 Cornelia Jentzsch: »Interaktion«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 1, S. 2–5, hier S. 2.

503 Ebd.

504 Ebd., S. 3.

505 Vgl. Baudrillard: *Agonie des Realen*, S. 44.

506 Ebd.

507 Jentzsch: »Interaktion«, S. 3.

508 Baudrillard: *Agonie des Realen*, S. 47.

509 Ebd., S. 48.

auszulösen: »die beweglichkeit des geistes für die decodierung einer information wird eingebüßt. der sinn fürs originale ist gestört und wird in der redundanz zerstört werden. das gerät ist das blaupapier für eine wirklichkeitskopie.«⁵¹⁰

An dieser Stelle führt Jentzsch nun Baudrillard namentlich ins Feld, ebenso wie seine Theorie der Simulation und des Hyperrealen: der Umstand, dass das Reale nicht mehr von dem zu unterscheiden sei, was lediglich Realitätseffekt ist, weil Letzteres »alle merkmale des realen trägt«. Die Bilanz dieser durch ein Baudrillard-Zitat zusammengefassten neuen Situation ist auf den ersten Blick ernüchternd: »die welt wird zum second hand shop, sie wird es nicht wirklich, sie wird dazu erklärt, weil die begriffe, mit denen wir diese erklärungen vornehmen (wahr, wirklich) in eine krise geraten sind, wenn der begriff seine eindeutigkeit verliert, muß er abgeschafft werden.«⁵¹¹

Trotz der augenscheinlichen Krisenrhetorik bleibt unklar, wie sich Jentzsch selbst in diesem theoretischen Feld positioniert: Zwar schreibt sie noch einmal, »wo das fernsehbild strahlt, hat das original seinen platz verloren.« Sie deutet an, dass auch ihr eigenes Selbstbild sich durch diese Erkenntnis radikal ändere: »in mein spiegelbild passe ich selbst nicht mehr hinein.«⁵¹² Damit ist jedoch nicht gesagt, dass eine Rückkehr in den ursprünglichen Zustand erstrebenswert ist.

Dass diese veränderte Wahrnehmung von Wirklichkeit und Selbst seine kreativen, produktiven Seiten hat, legt Jentzsch etwa in ihrem mit dem Pseudo-Palindrom »Legeipspiegel« betitelten Aufsatz dar, der das Motiv der ausbleibenden Selbsterkenntnis im Spiegel wieder aufgreift – es ist ein schon bei Blanchot,⁵¹³ Lyotard⁵¹⁴ und Baudrillard⁵¹⁵ beliebtes Motiv.⁵¹⁶ Dass das Subjekt im Spiegel nicht mehr sich selbst, sondern etwas Verändertes, Ungewohntes erblickt, gleicht im Beitrag von Jentzsch eher einem Abenteuer: »in den spiegel blicken: eine art, in die fremde zu gehen, des verlassens, sich, und auf den spiegel – der spiegel erhält mir den mythos des sehens, solange ich weiß, daß ich bin.«⁵¹⁷ Es wird deutlich, dass Jentzsch den Spiegel hier als Mittel zur Reflexion, zum Gedankenspiel auffasst. Damit ist er ein Instrument der Selbstbefragung – ohne jedoch eindeutige Antworten anzubieten, vielmehr offenbart sich in ihm das »multiplikate« der eigenen Existenz. Auch dem vergeblichen Blick auf eine Ursprünglichkeit wird abgeschworen: »der blick zum spiegel sucht nicht seinen ursprung sondern das bild, sehnsucht nach der vollkommenheit der gleichen, selbst-vergessenen liebe.«⁵¹⁸ In dieser Ablehnung eines klar

510 Jentzsch: »Interaktion«, S. 4.

511 Ebd.

512 Ebd., S. 5.

513 Blanchot: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*, S. 51.

514 Lyotard, »L'acinéma«, S. 37.

515 Vgl. Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 155.

516 Auch in den inoffiziellen Literaturszenen der DDR erfreute sich das Motiv des Spiegels reger Beliebtheit, vgl. die Analyse von Dahlke: *Papierboot*, S. 179–188.

517 Cornelia Jentzsch: »Legeipsspiegel«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 4, S. 47f, hier S. 47.

518 Ebd., S. 48.

benennbaren Ursprungs befindet sie sich auf einer Linie mit den Theorien Deleuzes oder Baudrillards.⁵¹⁹

Wenngleich Jentzsch in ihren kurzen Essaybeiträgen immer wieder Elemente der anderen Poststrukturalismus-Rezipient:innen im Prenzlauer Berg aufgreift, weicht sie in einigen Punkten stark von ihren männlichen Theoretikerkollegen ab – und dies, indem sie gerade die politischen Kontexte des eigenen Schreibens ins Blickfeld rückt. In einem Text mit dem Titel »Berlin – Statt Mitte« geht es dementsprechend um eine Form der Selbst-Situierung in der geteilten Stadt. In Anlehnung an Ernst Bloch spricht Jentzsch von Berlin als einem vermeintlichen »Stadtorganismus«, als »ungewordene[r] Natur« – also von einer Schreib-Umgebung, in der Natur und Stadt ineinander übergehen: »die Verketzung von gleichgewordenen Charakterzügen von Stadt und Landschaft«.⁵²⁰ Dennoch, so argumentiert sie, sei Berlin eben »kein organisches Gewächs«, sondern Produkt verschiedener historischer Prozesse sowie divergierender Machtbeziehungen und Grenzkämpfe: »Berlin ist ein Januskopf, ist sowohl als auch, ist Ost-Teil und West-Hälfte [...]. Denn so wie die Stadt von Beginn an keinen Marktplatz mit einem Rathaus besessen hat, so gab es auch später nie einen eindeutig bestimmbar Ort, von dem man behaupten könnte, daß dies der Kern der Stadt sei.« Doch diese »Spielregeln«, die Voraussetzung, keinen »Fixpunkt« zu haben, deutet Jentzsch nicht als Schwäche, sondern als Stärke der Stadt – obschon sie zum Ende ihres Essays hin durchaus kritische Worte findet für die Teilung, die gewaltvolle Verlagerung der »geografischen Mitte auf die Peripherie«.⁵²¹ An diesen Passagen wird deutlich, dass Jentzsch einige Theoreme des französischen Poststrukturalismus unter der Hand zwar übernimmt: Die Abkehr von einem Ursprung, einer scheinbaren »Natur«, die Befürwortung von Dezentralisierung.⁵²² Dennoch unterscheidet sie sich von Schedlinski, Anderson & Co., indem sie sehr konkret auf die politische Situation Bezug nimmt, sich selbst darin verortet – Berlin dient hier nicht zur Diffusion der eigenen Position, sondern eher zur Veranschaulichung und Plastizität einer tieferliegenden philosophischen Annahme. Dies rückt sie auch die Nähe einiger Texte weiterer Autorinnen der Szene, etwa Sabine Günthers »Poesie im Raum«, die, durch Baudelaire inspiriert, ebenfalls eine Standortgebundenheit des eigenen Denkens und Schaffens zum Ausdruck bringt, anstatt den Anspruch zu erheben, zeitungebunden und von der allgemeinen Geschichte enthoben zu argumentieren.⁵²³

Dass Jentzsch sich innerhalb der Szene für einen offenen Dialog einsetzte und dabei auch gegen ihre männlichen Dichterkollegen argumentierte, zeigen ihre Beiträge im Zuge der Friedensproteste Ende der 1980er Jahre. Im Text »Eine Anmerkung«⁵²⁴ kommentiert Jentzsch etwa die sprachphilosophisch-politischen Aussagen Gert Neumanns,

519 Vgl. Deleuze: »Pierre Klossowski«, S. 45; Baudrillard: *Der Tod tanzt aus der Reihe*, S. 155.

520 Cornelia Jentzsch: »Berlin – Statt Mitte«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 4, S. 27–29, hier S. 27; AdA 42–44, hier S. 42.

521 Jentzsch: »Berlin – Statt Mitte«, S. 29; AdA 44.

522 Vgl. Blanchot: *Der Name Berlin*.

523 Sabine Günther: »Poesie im Raum«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 3, S. 51–53; AdA 80–82.

524 Cornelia Jentzsch: »Eine Anmerkung«. In: *ariadnefabrik* 5 (1990) H. 1, S. 50f; AdA 293f.

der ebenfalls als emsiger Leser poststrukturalistischer Theorien gilt: Er ist der einzige Autor der Szene, dessen Verbindungen in die französische Philosophie bereits ausgiebig beforscht wurden. Ausgangspunkt seines sprachphilosophischen Denkens ist die sogenannte Klandestinität: Von Deleuze entlehnt,⁵²⁵ geht es ihm darum, »besondere Weisen des Sprechens« zu finden, »die sich, im Grunde genommen, allesamt zum Schweigen bringen, was gleichsam deren Widerstandsmoment ausmacht.«⁵²⁶ In einem politischen System, das die Sprache totalitär und restlos für sich vereinnahmt habe, sei Widerstand nicht mehr durch ein Engagement in denselben sprachlichen Mustern möglich.⁵²⁷ Das Projekt der Klandestinität umschreibt deswegen den Versuch, eine »andere Sprache« zu finden,⁵²⁸ die das Schweigen, insbesondere zu politischen, die Öffentlichkeit tangierenden Themen zur Konsequenz hat.⁵²⁹ Dieses Intellektuellenbild hatte Neumann auch im Zuge der Friedensbewegung nach außen getragen und damit den Einspruch von Cornelia Jentzsch hervorgerufen. Jentzsch fragt in ihrer »Anmerkung« dergestalt: »Wie sollte aber die Kommunikation über anscheinend lebenswichtige, unmittelbare Entscheidungen, die die (Re-)organisation eines gesellschaftlichen Körpers betreffen, erfolgen, die ja zumindest eindeutig sein müßte und des weiteren zutreffend und drittens alle gleichsam meinend?«⁵³⁰ Die Suche nach einer Sprache jenseits der offiziellen, unterdrückenden honoriert Jentzsch zwar, hält aus pragmatischen Gründen jedoch angesichts der sich rasch verändernden politischen Situation an einem Vokabular und einer Argumentationsweise fest, die den »Contrat social« (um den Rousseau'schen Begriff Michaels aufzugreifen) auszuhandeln in der Lage ist. Den Rückzug auf eine »neue« Sprache, derer nur ein kleiner Kreis von Autor:innen mächtig ist, bezeichnet sie als wenig zweckmäßig, insbesondere in einer gesellschaftspolitischen Lage, in der das Gros dringend nach Antworten suche, aber nun einmal »noch immer ›la parole‹ der Bedeutungslosigkeit« verhaftet sei.

525 Vgl. Gert Neumann: »Geheimsprache ›Klandestinität‹«. Gespräch mit Egmont Hesse. In: Ders. (Hrsg.): *Sprache & Antwort*, S. 129–144, hier S. 139f: »Ich bin aufmerksam geworden auf dieses Wort durch Gilles Deleuze, da ich auf gewisse Weise am französischen Denken orientiert bin.«

526 Christian Driesen: »Schweigen. Gert Neumann«. In: Daniel Hechler u. Axel Philipps (Hrsg.): *Widerstand denken. Michel Foucault und die Grenzen der Macht*. Bielefeld: transcript 2008, S. 247–259, hier S. 248.

527 Vgl. die Ausführungen in dieser Untersuchung zu Anderson und Schedlinski in Kap. 4.3 u. 4.4.

528 Vgl. Andre Rudolph: »Aesthetica des Widerstands. Spuren Hamanns in der DDR: Gert Neumann, Gerhard Altenbourg«. In: Bernhard Gajek (Hrsg.): *Die Gegenwärtigkeit Johann Georg Hamanns. Acta des achten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2002*. Bern [u. a.]: Peter Lang 2005, S. 573–588, hier S. 577f.

529 Vgl. Colin B. Grant: »Beyond the Guilt of Words? On Gert Neumann's Poetics and the *Wende*«. In: Arthur Williams u. Stuart Parkes (Hrsg.): *The Individual, Identity and Innovation. Signals from Contemporary Literature and the New Germany*. Bern [u. a.]: Peter Lang 1994, S. 221–231, hier S. 226, Wobei das Schreiben Neumanns selbst durchaus politische Anspielungen enthält, vgl. Halina Ludorowska: »Die Ordnung des Schweigens im Versuch des Sprechens. Gert Neumann: *Die Klandestinität der Kesselreiniger*«. In: Hartmut Eggert u. Janusz Golec (Hrsg.): »*wortlos der Sprache mächtig*«. *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999, S. 213–220, hier insb. S. 217.

530 Jentzsch: »Eine Anmerkung«, S. 50; AdA 293.

Auf den Intellektuellen, gerade in der bislang inoffiziellen Szene, laste ein Druck, sich öffentlich zu äußern – und dies sei eben nur in einer Sprache möglich, die auch von Nicht-Szenemitgliedern verstanden werde:

Es liegt eine Verführung darin, mit gewandelten Verständnisebenen, z. B. die des Runden Tisches, des Neuen Forums oder die montäglicher Demonstrationen auch bereits ein neues Sprechen geschaffen haben zu wollen. Zumal sich die Ebenen bewegen auf einem babylonischen Gewirr aus rudimentären Fossilien und eben jener Sprachlosigkeit, die – reden müssend, da das von Neumann gemeinte Schweigen in dieser Situation als nicht annehmbar erscheint, weil unter Dialogzwang stehend – sich letztendlich in den Worten vergeift. [...] Reicht es da aus, eine sich legitimierende und »gültige« Sprache mit einer moralischen Integrität begründen zu wollen?⁵³¹

Mit der politischen Situation zum Jahreswechsel 1989/90 war, wie die Texte von Cornelia Jentzsch bezeugen, die Poststrukturalismus-Rezeption des Prenzlauer Bergs in der Realität angekommen. Obschon viele der hier vorgestellten Essays, die sich französischer Theorie bedienen, sie regelrecht aneignen, auch politisch lesbar sind und als solche zur öffentlichen Debatte in der DDR (der Propaganda, der Kulturpolitik, dem Kanon) Stellung bezogen, waren sie doch in ihrer speziellen Ausrichtung auf eine »andere Sprache« wenig geeignet, um, wie Jentzsch es ausdrückt, »sich über Vorhaben verständigen zu können«.⁵³²

Damit greift der Vorwurf, der Prenzlauer Berg habe sich mittels seiner Poststrukturalismus-Rezeption – ob nun bewusst oder unbewusst – in Sphären des Unpolitischen hineingeschrieben, zu kurz: Wohl mögen die Texte der Stasi-IM Anderson und Schedlinski gespickt sein mit etlichen Spitzen gegen einen aktivistischen Habitus, gegen eine Kunst, die sich mit tagespolitischen Debatten auseinandersetzt. Für die Begründung dieses Kunstverständnisses mussten beide Autoren häufig Begriffe des Poststrukturalismus aus dem Zusammenhang reißen, einzelne Aspekte dafür umso mehr hervorheben – besonders deutlich wird dies in den Texten gegen Ende der 1980er Jahre, als die Zukunft der DDR etwa durch den Fall der Berliner Mauer neu verhandelt wurde. Dennoch finden sich, gerade unter den Autor:innen, die nicht als Stasi-IM tätig waren, auch Ansätze, die einen in die Öffentlichkeit vermittelnden Gestus favorisieren oder das politische Potenzial der poststrukturalistischen Theoreme herausstellen. Durch ihre unterschiedlichen Anliegen – Schulzes Sichtbarmachung von Machtverhältnissen, Michaels Anspruch, die Szene zu versammeln und das Denken nach außen zu tragen, Jentzsch Interesse an Dialog und einer Diskussion über den Realismus – fungieren diese Autoren zwar nicht als Gegenwicht der beiden Szenegrößen Anderson und Schedlinski, setzen aber deutlich andere Akzente.

Offen bleibt hingegen die Frage, ob Anderson und Schedlinski mit ihrer Umdeutung des Poststrukturalismus ein bereits vorgefundenes Interesse an französischer Philosophie innerhalb der Szene aufgriffen und umzulenken suchten oder ob Autor:innen wie

531 Jentzsch: »Eine Anmerkung«, S. 50f; AdA 294.

532 Jentzsch: »Eine Anmerkung«, S. 51; AdA 294.

Jentzsch und Michael auf die von den Stasi-IM beförderte Lektüre antworteten. Feststeht, dass ein ähnliches Muster – Vereinnahmung (durch Anderson), Abwendung vom Politischen, Wiederentdeckung des politischen Potenzials bei anderen Autor:innen – auch mit Blick auf andere Strömungen der Literatur- und Geistesgeschichte existierte: so etwa in Bezug auf die US-amerikanische Beat-Literatur. Umso interessanter ist hierbei der Umstand, dass zwischen dem Prenzlauer Berg und der US-amerikanischen Literaturszene ein persönlicher Austausch bestand. Um diese Wechselwirkung aus Begegnung und Rezeption, versuchter politischer Entschärfung und Hinwendung zu in der DDR tabuisierten Themen vor dem Hintergrund der Beat-Literatur soll es nun in einem abschließenden, zum allgemeinen Ausblick überleitenden Kapitel gehen.

5 Transatlantische Perspektiven

5.1 Beat im Prenzlauer Berg

5.1.1 »eine Chiffre wie ›Lower East Side‹? Allen Ginsberg in Ostberlin



Abb. 30: Sascha Anderson und Allen Ginsberg in Berlin, 1983.
Fotografie von Michael Kellner. © Michael Kellner

Am Beginn dieses Ausblicks auf die Verbindungen der Literaturszene des Prenzlauer Bergs zum US-amerikanischen Kulturbetrieb steht eine Episode, die am 10. Februar 1983 vom Hamburger Übersetzer und Verleger Michael Kellner fotografisch festgehalten wurde. Wie kaum ein anderes Bild aus den 1980er Jahren legt es Zeugnis ab über die Ambivalenz der Ostberliner Literaturszene zwischen Ein- und Ausschlussbewegung, zwischen Abschottung und Blick gen Westen.

Die Fotografie zeigt Sascha Anderson gemeinsam mit Allen Ginsberg, einem der prominentesten Autoren der US-amerikanischen Nachkriegsliteratur. Sie ist entstanden in der Wohnung und Keramikwerkstatt der Künstlerin Wilfriede Maaß, bei der sich Anderson im Auftrag der Staatssicherheit einquartiert hatte. Am 10. Februar 1983 hatte Ginsberg die Wohnung von Anderson und Maaß besucht, einige seiner Gedichte gelesen und sich mit den anwesenden Autor:innen und Künstler:innen der Ostberliner Szene

unterhalten.¹ Auf der Fotografie sind Anderson und Ginsberg als Tischnachbarn zu sehen; beide leicht lächelnd – während Anderson, etwas nach vorn geneigt, seine Hand in Richtung Kamera ausstreckt, sitzt Ginsberg beinahe schüchtern im Hintergrund. Durch Geste, Körperhaltung und Position der Kamera befindet sich, obwohl beide Autoren wie Gleichrangige am Tisch nebeneinandersitzen, Anderson im Zentrum der Fotografie. Damit steht sie gleichsam für die Perspektivierung und nachträgliche Wertung des gesamten Abends, bei dem sich Anderson als Gastgeber und Moderator verstand. Den Impuls allerdings hatte Ginsberg selbst gegeben.

Ginsberg galt schon seit den 1960er Jahren als zentraler Netzwerker der Beat-Generation – zum einen organisierte er Veranstaltungen und Publikationen innerhalb der Szene,² zum anderen flog er immer wieder auch nach Europa, las etwa mit Jandl, der ebenfalls im Prenzlauer Berg zu Besuch war, gemeinsam in Wien.³ Er bereiste auch die CSSR, um sich dort mit widerständigen Autor:innen auszutauschen⁴ und war regelmäßiger Bewohner des legendären *Beat Hotel* in Paris. Dort besuchte ihn 1957 der Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Walter Höllerer,⁵ der kurze Zeit später Texte der Beat-Generation in deutscher Sprache mitherausgab.⁶ Höllerer sorgte auch dafür, dass Ginsberg wiederholt Westberlin besuchte; beispielsweise 1976 gemeinsam mit William S. Burroughs und Susan Sontag zu einer Lesung mit dem Titel »Drei Amerikaner in Berlin«.⁷ 1983 reiste Ginsberg in Gesellschaft seines Partners Peter Orlovsky erneut durch Europa und plante auch einen Zwischenhalt in Westberlin – wie eine Postkarte, die er Walter Höllerer am 28. Januar aus Helsinki schrieb, bezeugt.⁸ Am 9. Februar 1983 sollte Ginsberg in der Westberliner Akademie der Künste am Hanseatenweg lesen – zudem ist denkbar, dass er beabsichtigte, die beiden Beat-Autoren Robert Creeley und Ted Joans zu be-

- 1 Vgl. die Dokumentation des Abends von Ekkehard Maaß: »Wo sich das Private und das Politische überschneiden, wird Geschichte konkret. Der Literarische Salon von Ekke Maaß und die Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß in der Schönfließer Straße 1«. In: Quaas u. Gericke (Hrsg.): *brennzeiten*, S. 9–37, hier S. 27f.
- 2 Vgl. Belletto: *The Beats*, S. 55.
- 3 Vgl. Thomas Antonic: »Ginsberg, Where Are You? – the Reception of Beat Literature in Austria«. In: Harri Veivo, Petra James u. Dorota Walczak-Delanois (Hrsg.): *Beat Literature in a Divided Europe*. Leiden u. Boston, MA: Rodopi 2019, S. 227–252, hier S. 246.
- 4 Petra James: »Listening to the »Feverish Beat«. Between Alienation and Creative Resistance – the Czech Reception of the Beats«. In: Dies., Veivo u. Walczak-Delanois (Hrsg.): *Beat Literature in a Divided Europe*, S. 63–78, hier S. 69f.
- 5 Vgl. Alexander Greiffenstern: »German Beats. Friendship and Collaboration«. In: A. Robert Lee (Hrsg.): *The Routledge Handbook of International Beat Literature*. New York: Routledge 2018, S. 144–156, hier S. 145. Höllerer gilt als wichtigster Manager des Westberliner Literaturbetriebs, vor allem in den 1960er bis 1980er Jahren, vgl. Helmut Böttiger: *Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs*. Berlin: Literaturhaus 2005.
- 6 Vgl. Walter Höllerer u. Gregory Corso (Hrsg.): *Junge amerikanische Lyrik*. München: Hanser 1961.
- 7 Vgl. Walter Höllerer u. Gerald Bisinger (Hrsg.): *Autoren im Haus. 20 Jahre Literarisches Colloquium Berlin*. Berlin: Galerie Wannsee 1982, S. 69–72.
- 8 Allen Ginsberg: Brief an Walter Höllerer vom 28. Januar 1983. Nachlass Walter Höllerer, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, Signatur: WH03/AA/34,16.

suchen, die als Stipendiaten des *Berliner Künstlerprogramms* 1983 in Westberlin lebten.⁹ Allerdings bat Ginsberg Höllner in seiner Postkarte auch darum, ihm gemeinsam mit seinem Partner Peter Orlovsky einen Besuch im Osten der Stadt zu ermöglichen.

Dieses offensichtliche Interesse am kulturellen Leben jenseits der Mauer¹⁰ mag auch dazu beigetragen haben, dass Ginsberg am Rande seiner Lesung in der Westberliner Akademie mit dem Maler Ralf Kerbach ins Gespräch kam. Kerbach war selbst Teil der »Prenzlauer-Berg-Connection«,¹¹ 1982 allerdings nach Westberlin übersiedelt und dort über ein Arbeitsstipendium des Westberliner Senats bald im Kulturbetrieb verankert.¹² Zudem war er ein enger Freund des zu diesem Zeitpunkt noch in Ostberlin lebenden Sascha Anderson, sodass er gemeinsam mit der Lektorin des *Rotbuch Verlags*, Gabriele Dietze, eine Lesung Ginsbergs im Prenzlauer Berg arrangierte. Im Interview mit der US-amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Lisa R. Whitmore schildert Anderson die Vorgehensweisen filmreif: »Gabi Dietze called me and said ›You're getting a visitor; stay at home tomorrow morning.‹ [...] I rushed out and told people that Ginsberg was coming. I knew at once what was meant. We collected about a hundred people for the evening.«¹³ Anderson erinnert sich also daran, den Besuch Ginsbergs als Lesung in größerem Rahmen konzipiert und organisiert zu haben. Im Widerspruch dazu steht die Aussage von Ekkehard Maaß, dem ehemaligen Ehemann der Keramikerin Wilfriede Maaß, der seinen literarischen Salon, in dem seit 1978 Lesungen auch mit internationalen Gästen stattfanden, für den geeigneteren Ort hielt:

Am 10. Februar hatte Sascha in Wilfriedes Werkstatt eine Lesung mit Allen Ginsberg und Peter Orlovsky organisiert. Allen durfte an der Grenze sein Tischharmonium nicht mitnehmen, mit dem er sich beim Vortrag seiner Lieder begleitete. Statt die ganze Gesellschaft in meine geräumige Küche zu bringen, wo es ein Harmonium gab, musste ich schließlich die Gitarre holen und Allen damit begleiten, was nur schlecht und recht gelang. Offenbar hatte S. Anderson mit der Stasi vereinbart, dass die Veranstaltung nicht bei mir stattfindet. [...] Als ich beim Aufbruch Allen meine Wohnung zeigte, war er begeistert, stürzte sofort ans Harmonium, und es gelang nur mit Mühe, ihn davon loszukriegen, weil sie ja vor 24 Uhr über die Grenze sein mussten.¹⁴

9 Vgl. die Auflistung der Fellows des *Berliner Künstlerprogramms*. Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.berliner-kuenstlerprogramm.de/de/artist-country/usa/page/9/>.

10 Vgl. dazu auch Antonic: »Ginsberg, where are you?«, S. 244.

11 Vgl. das Kapitel 4.3.3 über Anderson.

12 Vgl. die Angaben zu Kerbach auf der Website der Sächsischen Akademie der Künste. Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.sadk.de/mitglieder/klasse-bildende-kunst/kerbach-ralf>.

13 Sascha Anderson im Gespräch mit Lisa R. Whitmore: »After the surprising revelations«. 18. März 1992. In: Robert von Hallberg (Hrsg.): *Literary intellectuals and the dissolution of the state. Professionalism and conformity in the GDR*. Übers. v. Kenneth J. Norhcott. Chicago, IL: Chicago University Press 1996, S. 295–303, hier S. 301f.

14 Maaß: »Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß«, S. 27f.

Maaß wirft Anderson ob seiner Stasi-Tätigkeit eine Sabotage des Abends vor, was in Bezug auf den Rahmen der Lesung nicht unbedeutend scheint: Er war auf Anordnung der Staatssicherheit im Prenzlauer Berg tätig. Folglich erhebt Maaß den Vorwurf, Anderson habe die Lesung ins Unpolitische gelenkt: »Offenbar war auch mit der Stasi abgesprochen, dass sich Allen politisch heraushalten sollte.« Ginsberg hatte in den 1970er Jahren einen Aufruf gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns unterzeichnet; vor diesem Hintergrund wollte der ebenfalls anwesende Autor Lutz Rathenow ihm eine weitere Petition gegen die Festsetzung einiger Jenaer Schriftsteller unterbreiten.¹⁵ Laut Maaß interviewte Anderson im Vorhinein: »Sascha fauchte ihn an: Wenn Du das tust, schmeiße ich Dich hier raus!«¹⁶

Im Interview mit Whitmore hingegen bestreitet Anderson 1992 die Mitwirkung der Stasi am besagten Abend; er führt die Episode mit Ginsberg sogar als Beispiel dafür an, wie er sich seiner Berichtspflicht an die Staatssicherheit widersetzte: »If I had said anything about it beforehand, they wouldn't have let him cross the border. Then we'd have all been in jail. Had I been a real collaborator, I would have been duty-bound to tell them, ›So-and-so's coming at such-and-such a time.««¹⁷

Wenngleich Maaß' Retrospektive sicherlich eingefärbt ist durch persönliche Verwerfungen mit Anderson, sind Andersons Aussagen zum besagten Abend mit Vorsicht zu genießen. 1992, zum Zeitpunkt des Interviews, war noch nicht das volle Ausmaß seiner Spitzeltätigkeit bekannt; die Verweigerung der Einreise eines bekannten Schriftstellers wie Allen Ginsberg wäre ein weltweites Skandalon und schon deshalb wohl keine Option gewesen. Darüber hinaus steht Andersons Aussage, er habe »a hundred people« zur Lesung eingeladen, mit seinem eigenen IM-Bericht im Widerspruch, der »15–20 Personen« als Gäste in der Schönfließer Straße 21 angibt und auflistet.¹⁸ Die Ausschlagung des Angebots, die erprobten Räumlichkeiten Ekkehard Maaß' zu nutzen, spricht dafür, dass er den Abend in einem überschaubaren Rahmen halten wollte. An Andersons Aussagen über Ginsberg ist vor allem bemerkenswert, dass sie dazu dienen, sein Bild in der Öffentlichkeit als anerkannter, widerständiger Autor selbst nach Bekanntwerden der inoffiziellen Mitarbeit für die Staatssicherheit aufrechtzuerhalten. Vor diesem Hintergrund ist auch die Bemerkung zu verstehen, dass Ginsberg nur in Ostberlin gewesen sei, um ihn zu besuchen¹⁹ und dass der Lesungsabend das Freiheitsbewusstsein der Menschen in der DDR nachhaltig beeinflusst habe,²⁰ wofür keine Belege vorliegen.

15 Zur Bedeutung der Ausbürgerung Wolf Biermanns für Autoren wie Lutz Rathenow, Ekkehard Maaß oder Adolf Endler vgl. den Katalog von Christoph Tannert (Hrsg.): *Ende vom Lied*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien 2016.

16 Maaß: »Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß«, S. 28.

17 Anderson: »After the surprising revelations«, S. 302.

18 Vgl. die Dokumentation in Böthig (Hrsg.): *Sprachzeiten*, S. 116.

19 Vgl. Anderson: »After the surprising revelations«, S. 301: »when Allen Ginsberg came to see me in Berlin«.

20 Vgl. ebd., S. 302: »This visit had a great effect on the consciousness of freedom of people living in the GDR.«

Der Austausch mit Allen Ginsberg wird von Anderson immer wieder ins Feld geführt, wenn es um seine Spitzeltätigkeit geht; etwa auch im Interview mit Iris Radisch in der *Zeit* vom 1. November 1991.²¹ Noch 2010 schreibt er im *Freitag*:

1992 hat mir die Freundschaft mit Allen Ginsberg das Leben gerettet. Ginsberg (erklärter Buddhist) lud mich während seines letzten einwöchigen Berlinaufenthalts mehrmals zum Frühstück in sein Hotel ein, um, noch vor dem Frühstück, mit mir (»Wrong breathing is the base of your snatch-desaster«) Atmen zu üben: Ausatmen.²²

Er wiederholt dies – seltsam deplatziert – in einem Nachruf auf den Schriftsteller Paulus Böhmer: »Mir, zum Beispiel, hat die Freundschaft mit Allen Ginsberg (Sie verstehen den Zusammenhang mit Paulus Böhmer!) 1991 das Leben gerettet.«²³

Dass Anderson binnen weniger Tage zweimal leicht verschiedene Versionen der Geschichte erzählt, kann Misstrauen wecken; schließlich wurde schon seine 2002 erschienene Autobiografie wiederholt der Wiedergabe von Ungereimtheiten und Unwahrheiten bezichtigt. Aus der ehemaligen Szene ist zu hören, dass Ginsberg sich 1991 mit Anderson getroffen habe, um seine Enttäuschung über die bekanntgewordene Stasi-Kollaboration zum Ausdruck zu bringen. Auch in den 1990er Jahren tritt Ginsberg schließlich noch im Prenzlauer Berg in Erscheinung, allerdings nur im Austausch mit Ekkehard Maaß, nicht mehr an der Seite von Anderson.²⁴ Trotz dieser vielen widersprüchlichen und ungesicherten Aussagen bleibt festzuhalten, dass Anderson den persönlichen Kontakt zu Allen Ginsberg nutzte, um sich als Schriftsteller²⁵ und Oppositioneller auch nach Bekanntgabe der Spitzeltätigkeit zu profilieren. An der Episode mit Ginsberg lässt sich somit zeigen, wie Anderson als *Gatekeeper* innerhalb der »Prenzlauer-Berg-Connection« und in ihrer Außendarstellung fungierte.

Dabei wurde die Szene vom Prenzlauer Berg immer wieder mit der US-amerikanischen Literatur in Verbindung gebracht – die *Süddeutsche Zeitung* schrieb etwa 2016 von den »Prenzlauer-Berg-Dichtern« als den »Nachfahren der Beat-Generation«,²⁶ Thomas Ernst inspiziert die für ihn US-amerikanisch geprägte »Popliteratur am Prenzlauer Berg

21 Vgl. Sascha Anderson: »Das ist nicht so einfach«. Interview von Iris Radisch. In: *Die Zeit* (1. November 1991), Nr. 45. Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.zeit.de/1991/45/das-ist-nicht-so-einfach>.

22 Sascha Anderson: »Die Prosa meines Lebens«. In: *Der Freitag* (5. Oktober 2010). Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.freitag.de/autoren/sascha-anderson/die-prosa-meines-lebens>.

23 Sascha Anderson: »Annäherung an Paulus Böhmer«. In: *Faust. weltbühne für Autoren und Künstler* (16. Oktober 2010). Abgerufen am 27. August 2023 unter: <http://archiv.faustkultur.de/111-0-Sascha-Anderson-zu-Paulus-Boehmer.html>.

24 Vgl. Böthig (Hrsg.): *Sprachzeiten*, S. 247.

25 Vgl. auch das Interview: Sascha Anderson, im Gespräch mit Thony Visser und Annette van Erp, 28. Oktober 1986. Abgerufen am 27. August 2023 unter: <http://www.planetlyrik.de/sascha-anderson-jeder-satellit-hat-einen-killersatelliten/2010/02/>.

26 Hilmar Klute: »Wer wird wen fressen?« In: *Süddeutsche Zeitung* (7. Oktober 2016). Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.sueddeutsche.de/leben/essay-ueber-prenzlauer-berg-wer-wird-wen-fressen-1.3192175?reduced=true>.

und in der DDR«,²⁷ Margaret McCarthy beobachtet im Osten Deutschlands eine neue »beat poetry scene that began in Prenzlauer Berg«.²⁸ Noch konkreter wird Françoise Lartillot, die die Literatur der Szene mit »la prédominance du chamanisme, de la mystique, de l'éclectique, de la fascination pour l'occulte, la magie, l'inachevé, le jazz (Allan Ginsberg [sic!])«²⁹ in Verbindung bringt – oder Ekkehard Mann, der die von der Beat-Literatur »eingesetzten subkulturellen Symbole – Wortfetzen, Songzitate, Namen, englische Sprachpartikel« in der Szene vor allem bei Zieger, Wüstenfeld, Häfner oder Neumann wiederfindet.³⁰ Besonders Wüstenfeld stehe »für die Gruppe von Autoren innerhalb der damals neuen Literaturformen, die auf Anregung aus der Beat-Generation intensiv reagierten.«³¹ Am prominentesten deutet den Zusammenhang allerdings Gerrit-Jan Berendse in gleich vier Veröffentlichungen an, die sich argumentativ decken. Eine davon, zweifach publiziert, nennt er vielversprechend: »Beat am Prenzlauer Berg. Das Treffen zweier Subkulturen«.³² An den Anfang setzt er ein einschlägiges Zitat des Autors Adolf Endler, das den Besuch Ginsbergs bei Sascha Anderson skeptisch kommentiert:

Das, was »Prenzlauer Berg« genannt wird, spricht sich herum; verwunderlich genug, daß die inzwischen ergrauten Häupter der Beat-Literatur bzw. des ehemaligen US-»Undergrounds« sich der »Szene« in der DDR zuwenden, vor allem der oberlaut-untergründelnden. »Prenzlauer Berg« beginnt eine alarmierende Chiffre für irgend etwas noch schwer Faßbares zu werden, eine Chiffre wie »Lower East Side« o. ä. – Plötzlich hört man in der Eckkneipe: Burroughs ist heute abend in der Wohnung von X., Allen Ginsberg war vor'n paar Tagen mit seinem Freund bei Ypsilon (genauer: bei Ecke Maaß in der Schönfließer), demnächst will auch Ed Sanders in Erscheinung treten am Prenzlauer Berg.³³

Das Zitat ist kurios, weil es suggeriert, dass neben Ginsberg und Orlovsky auch weitere prominente Autoren der Beat-Generation im Austausch mit dem Prenzlauer Berg standen – wenngleich für die Besuche von William S. Burroughs und Ed Sanders keine weiteren Belege vorliegen. Anstatt nun jedoch den Blick auf die »Prenzlauer-Berg-Connection«

27 Thomas Ernst: *Popliteratur*. Bielefeld: transcript 2005, S. 46–49.

28 Margaret McCarthy: *German Pop Literature. A companion*. Berlin: De Gruyter 2015, o.S.

29 Lartillot: »La poésie contre-culturelle d'Elke Erb«, S. 505.

30 Mann: *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR*, S. 86.

31 Ebd., S. 141f. Zu diesem Schluss kommt auch Ilona Schäkel, die Wüstenfeld neben dem Leipziger Dichter Thomas Böhme »in der Tradition der Beat-Generation« verortet (Schäkel: *Sudelblatt und Edelfeder*, S. 181–186).

32 Gerrit-Jan Berendse: »Beat am Prenzlauer Berg. Das Treffen zweier Subkulturen«. In: Ders.: *Grenzfallstudien*, S. 41–58; auch veröffentlicht in: Brady: (Hrsg.): *Bohemia in East Berlin?*, S. 45–61; zudem: Ders.: »»And the Beat Goes On.« Die Beat Generation und der neue Realismus in der DDR«. In: *GDR Bulletin* 21 (1994) H. 2, S. 1–6; Ders.: »Prenzlauer Berg Revisited. Einflüsse der Beat Generation auf literarische Subkulturen in der DDR«. In: *Seminar* 31 (1995), S. 230–246.

33 Adolf Endler: *Tarzan am Prenzlauer Berg*, S. 212f. Zit. nach Berendse: »Beat am Prenzlauer Berg«, S. 41.

zu lenken, zieht Berendse eine scharfe Trennlinie zwischen den jüngeren Autor:innen der Szene und den Schriftstellern Adolf Endler und Wolf Biermann – erstere sieht er als Vertreter einer »avantgardistische[n] Verweigerungsliteratur«, die »lyrische Verschlüsselung« betreibe und im »geschlossenen Kommunikationszirkel« agiere.³⁴ Ihnen gegenüber stellt Berendse die Autoren der älteren Generation, die als Mitschreiber an einer »Berliner Stadtliteratur« in der »Tradition der Beat-Generation« stünden. Konkrete Nachweise über eine Bezugnahme der älteren Dichtergeneration auf die Beat-Literatur zu liefern, ist indes nicht Berendses Ziel. Vielmehr stellt er allgemeine Affinitäten aus, die er vor allem in der Beschreibung des Stadtlebens,³⁵ in der Nähe zur Musik und der Metaphorik des »Schlagens« bei Biermann³⁶ sieht.

Indem Berendse den Zirkel um Biermann und Endler als »DDR-Variante« der Beat-Generation interpretiert,³⁷ knüpft er an die Argumentationsmuster des sogenannten Kahlschlag-Plenums des ZK der SED von 1965 an.³⁸ In diesem Plenum hatte insbesondere Walter Ulbricht im Sinne der »Sauberkeit in der Deutschen Demokratischen Republik« ein hartes Vorgehen gegenüber »Beat-Gruppen« und »Sex-Propaganda« im eigenen Land angekündigt und hiermit eine einschneidende Zensur von Kunst und Literatur legitimiert, die unter anderem auf dem Rücken von Wolf Biermann ausgetragen wurde.³⁹ Gerade aufgrund ihrer politischen Opposition stehen Endler und Biermann Berendse zufolge für eine Fortführung der Beat-Generation auf DDR-Grund: Dabei beobachtet er, »daß Endler die Sub-Kultur nicht schließt, sondern öffnet. Etwas, was viele Prenzlauer-Berg-Bewohner in ihrer Literatur der Achtziger versäumten zu tun.«⁴⁰ Die Autor:innen der »Prenzlauer-Berg-Connection« grenzt Berendse damit explizit aus dem Wirkungskreis der Beat-Literatur aus. Er konstatiert, auch Endler habe in seinen Texten über die jüngere Schriftsteller:innengeneration »ganz andere Traditionslinien« gezogen.⁴¹ Es ist korrekt, dass Endler die Vorbilder der Prenzlauer Berg-Autor:innen im von Berendse zitierten Text, dem Essay zur Anthologie *Sprache und Antwort*, in verschiedene Strömungen der internationalen Literaturgeschichte einordnet: Die Beat-Literatur spielt allerdings auch hier eine Rolle. Etwa, wenn Endler Bert Papenfuß' Lyrik »in der Nähe solcher Poetiken wie der Charles Olsons« verortet oder er anmerkt, wie Döring »die Techniken des ›Cut-up‹ ausprobiert«:

34 Ebd., S. 42f.

35 Vgl. ebd., S. 46.

36 Ebd., S. 52. An anderer Stelle bemerkt Berendse, dass Ginsberg 1976 mit Biermann im persönlichen Kontakt stand und ihm sogar in Ostberlin einen Besuch abstattete. Konsequenzen für das Schreiben Biermanns scheint dieser Besuch nicht gehabt zu haben, zumindest geht Berendse nicht darauf ein. Vgl. Gerrit-Jan Berendse: »Fremde Vögel in Ostberlin«, hier S. 12f.

37 Gerrit-Jan Berendse: »›And the Beat Goes On‹«, S. 4.

38 Vgl. ebd., S. 3.

39 Berendse: »Beat am Prenzlauer Berg«, S. 51.

40 Berendse: »Die Beat Generation und der neue Realismus«, S. 5.

41 Berendse: »Beat am Prenzlauer Berg«, S. 41.

»Cut-up!«; und noch einmal kurz Stefan Döring gestreift, nämlich den Döring der »Cut-up«-Technik – Meister William S. Burroughs hat uns, wenn auch als Prosaist, so manchen Trick aus dieser Kiste gezeigt – [...] Döring setzt auch dieses Mittel mit großer Klugheit und von erkennbaren Absichten gebündelt ein.⁴²

Demnach kommentiert Endler nicht nur das konkrete Treffen der beiden Subkulturen, er stellt gar entgegen Berendses Behauptung Gemeinsamkeiten zwischen der »Prenzlauer-Berg-Connection« und der Beat-Generation heraus, die er bis in sprachliche Details hinein ausbuchstabiert.

Auch auf übergeordneter Ebene können Affinitäten zwischen beiden Szenen festgestellt werden – als besonders lohnenswert erweist sich in dieser Hinsicht ein Blick in eine kürzlich veröffentlichte Studie des Literaturwissenschaftlers Steven Belletto, die, ähnlich dem Ansinnen der vorliegenden Untersuchung, die Beat-Generation als »writing communities« (Alan Golding)⁴³ unter die Lupe nimmt. Belletto versteht diese Gemeinschaften als ungebunden, in sich dynamisch, mitunter eher persönlich-intim als intellektuell-literarisch motiviert. Dennoch ist es ihm ein Anliegen, die Beat-Generation nicht nur anhand ihrer sozialen Beziehungen zu analysieren, sondern besonders über ihre Texte als *Community* zu schreiben: »This book aims to offer an account of individual writers in relation to others, but does so by focusing primarily on language rather than on biographies or social bonds – a differing focus that has, at times, served as a stand-in for textual analysis in critical work on the Beats.«⁴⁴

Dennoch ist Belletto daran gelegen, die sozialen Konstellationen hinter der Beat-Literatur nicht außer Acht zu lassen. Zum einen konstatiert er etwa eine gruppenspezifische Selbstmythologisierung bis hin zu einem fast elitären Kreis,⁴⁵ die bereits mit dem Mord Carrs an Kammerer als Gründungserzählung der Beat-Generation einsetzt.⁴⁶ Das reale Leben, das in der Literatur von Kerouac, Ginsberg & Co. im Sinne eines »truism« als bearbeitbare »story« begriffen werde, sei wichtigstes Material der Beat-Texte. Vor allem betrachtet er Beat jedoch im Wechselspiel mit der dominanten Kultur, das nicht als eine komplette Ablehnung, sondern vielmehr im Sinne einer »dynamic connection«⁴⁷ zu beschreiben ist. Es geht ihm zudem um Beat als (Massen-)Medienphänomen: etwa die Fiktionalisierung und Skandalisierung der Szene von außen,⁴⁸ die oftmals mit einer stereotypen Abwertung einherging, welche aus der heutigen Perspektive auch Argumentationsmustern aus der DDR zur Ablehnung der Beatniks ähnelt.⁴⁹

42 Adolf Endler: »Anlässlich der Anthologie *Sprache und Antwort*«, auch publiziert als Ders.: »Alles ist im untergrund obenauf; einmannfrei...«, hier S. 60.

43 Belletto: *The Beats*, S. 15f. Vgl. das Kapitel 1.2 dieser Ausarbeitung.

44 Ebd., S. 20.

45 Vgl. ebd., S. 100.

46 Vgl. ebd., S. 4.

47 Ebd., S. 46.

48 Vgl. ebd., S. 17.

49 Vgl. dazu auch Michael Rauhut: »DDR-Beatmusik zwischen Engagement und Repression«. In: Günter Angle (Hrsg.): *Kablschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*.

Von der Kritik an der Beat-Literatur, die Belletto in seiner Untersuchung wiedergibt, erinnert vieles an die allgemeine Debatte um den Prenzlauer Berg: So laute ein gängiger Vorwurf, Beat sei »nothing new [...], unoriginal and facile«. Die entstandenen Kunstwerke werden dann lediglich als dilettantische Versuche gedeutet, das eigene kriminelle Handeln im System zu kaschieren⁵⁰ und einen vermeintlich unpolitischen Lebensstil zu entschuldigen.⁵¹ Die undisziplinierte Lebensweise der Autor:innen spiegle sich in den unorganisierten und wenig durchdachten Texten der Beatniks, ihnen fehle es an Stringenz und Struktur.⁵²

Für Belletto indes ist die Beat-Literatur vielschichtiger. Sie lasse sich nicht auf eine Gruppe konkret festlegen, wenngleich sich die Wahrnehmung vorwiegend auf Ginsberg und Burroughs konzentriere – vielmehr handele es sich um mehrere, lokale, teils ineinander verschachtelte und sich überlagernde Zirkel ohne Zentrum.⁵³ Ähnlich wie Klaus Michael in der eigenwilligen Textproduktion des Prenzlauer Bergs eine Feedback-Gemeinschaft sah,⁵⁴ ist auch für Belletto die Unmittelbarkeit der Kommunikation in den literarischen Gruppen relevant: »writers who were connected [...] to know one another, read, and responded to one another's work, and there are various dialogic stands that can be traced through them.«⁵⁵ Als besondere Kontexte der Beat-Literatur hebt Belletto Lesungen und Zusammentreffen wie den skandalösen Abend des 7. Oktobers 1955 in der

Berlin: Aufbau 1991, S. 52–63, hier S. 60. Trotz dieser Vorbehalte existierten auch einige Gegenstimmen in der DDR; im Jahr des Kahlschlag-Plenums publizierte der Anglist Robert Weimann etwa einen Essay in der AdK-Zeitschrift *Sinn und Form*, der sich sehr detailliert und – aus sozialistischer Perspektive – wohlwollend mit der Beat-Literatur auseinandersetzt. So nennt er beispielsweise »erwähnenswerte[] Dichter wie Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, Leonore Kandel und andere – rebellische Lyriker, die natürlich ihren Artaud und Genet gelesen haben, aber doch keinesfalls in Psychopathie und Nihilismus gefangen bleiben«. Robert Weimann: »Allen Ginsberg und das geschlagene Glück Amerikas. Beat-Lyrik zwischen Anarchie und Engagement«. In: *Sinn und Form* 17 (1965) H. 5, S. 718–732, hier S. 723. An Ginsbergs *Howl* lobt Weimann die Mediensekspis, das Arbeiterbild und die Kritik an der amerikanischen Anti-Russland-Propaganda (ebd., S. 727f); sein Textsubjekt sei »leidenschaftlich engagiert, nicht glasklar, aber heißen Herzens gestaltet, nicht elegant, aber kraftvoll in Rhythmus und Bild« (ebd., S. 731). Auch nach dem Kahlschlag-Plenum war die Beat-Literatur nicht komplett aus der DDR verschwunden. In der Reihe *Poesiealbum* erschienen etwa einige Gedichte Allen Ginsbergs und William Carlos Williams (*Poesiealbum* 127 [1978] und 112 [1977]). Bei *Reclam* erschien 1978 eine deutsche Übersetzung von Kerouacs Roman *On the Road*; und schon 1966 kam es bei *Volk und Welt* zu einer Anthologie mit dem Titel *Moderne amerikanische Prosa*, die so erfolgreich war, dass sie mehrfach nachgedruckt wurde, vgl. Anna-Christina Giovanopoulos: »Kein schöner Land – Amerikanische Literatur im Druckgenehmigungsverfahren«. In: Simone Barck u. Siegfried Lokatis (Hrsg.): *Fenster zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt*. Berlin: Ch. Links 2003, S. 179–192, hier S. 182.

50 Vgl. Belletto: *The Beats*, S. 142.

51 Vgl. ebd., S. 13; dazu auch Clinton R. Starr: »I Want to Be with My Own Kind.« Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture«. In: Jennie Skerl (Hrsg.): *Reconstructing the Beats*. New York: Palgrave Macmillan 2004, S. 41–54, hier S. 41.

52 Vgl. Belletto: *The Beats*, S. 145.

53 Vgl. ebd., S. 222.

54 Vgl. Michael: »Das Unikat-Syndrom«, S. 295.

55 Belletto: *The Beats*, S. 252.

»6 Gallery« hervor, den Berendse in seinem Aufsatz mit dem Lyrikabend von 1962 an der Akademie der Künste vergleicht.⁵⁶ Auch an Ereignisse im Prenzlauer Berg, wie die 1984 stattfindende *Zersammlung*, sei hier erinnert.⁵⁷ Zudem war Belletto zufolge auch die Beat-Generation in hohem Maße über Untergrund-Zeitschriften organisiert, die zwar explizit kein kohärentes ästhetisches Programm verfolgten,⁵⁸ für das Netzwerken in Gruppen jedoch von entscheidender Bedeutung waren.⁵⁹

Komparatistische Studien haben überdies gezeigt, wie die Zeitschriftenkultur der Beatniks inspirierend für Literaturszenen in Europa war; beispielsweise für die Samizdat-Szene der CSSR.⁶⁰ Der US-amerikanische Autor Ted Joans, der sich 1983 als Stipendiat des *Berliner Künstlerprogramms* in Westberlin aufhielt, versuchte dort etwa eine Kunst- und Literaturzeitschrift in limitierter Auflage mit dem Titel *Dies und Das* zu gründen – unter anderem im Verbund mit seinem Hamburger Übersetzer Michael Kellner, der auch bei Ginsbergs Ostberlin-Besuch zugegen war und das eingangs gezeigte Foto in Andersons Wohnzimmer aufnahm. Wer heute durch die einzige gedruckte Ausgabe von *Dies und Das* blättert, wird sich vielfältig an Zeitschriftenprojekte aus dem Prenzlauer Berg erinnern fühlen.⁶¹ Dabei soll nicht gesagt sein, dass die Samizdat-Szene in Ostberlin dezidiert von den Beat-Projekten beeinflusst oder inspiriert wurde – vielmehr stellten sich beide »Subkulturen« in ähnliche literaturgeschichtliche Linien, etwa in Verhältnis zu den Zeitschriften der historischen Avantgarden. Aus dieser Gemeinsamkeit erwuchsen auch verwandte Ästhetiken und Poetiken; wie im Folgenden nun beispielhaft an zwei jüngeren Autoren der Szene zu zeigen sein wird.

5.1.2 Leonhard Lorek. Dichtung aus den Straßenschluchten

Mit Blick auf den Prenzlauer Berg ist zunächst einmal die These infrage zu stellen, in der Tradition der Beat-Literatur könnten lediglich die Texte gesehen werden, die sich offen zugänglich und nicht hermetisch verschlüsselt mit den Ostberliner Stadtlandschaften auseinandersetzen. Jüngere Forschungen zeigen, dass ein thematisches Alleinstellungsmerkmal oder ein spezifischer Schreibstil nicht das ist, was einen Text als zur Beat-Generation zugehörig markiert. Für den Germanisten Simon Sahner, der 2022 eine umfangreiche Studie zur *Deutschen Beat- und Undergroundliteratur 1960–1980* vorgelegt hat, ist viel we-

56 Vgl. Berendse: »Die Beat Generation und der neue Realismus«, S. 4. Zu diesem Abend vgl. Matthew Hines: »Allegorie, Aufbau & Avantgarde. Der Lyrikabend vom 11. Dezember 1962«. In: Müller-Tamm u. Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*, S. 44–71.

57 Vgl. Regeler: »Zweifach zersammelt«.

58 Vgl. Belletto: *The Beats*, S. 162.

59 Vgl. ebd., S. 181 u. 185.

60 Vgl. James: »the Czech Reception of the Beats«, S. 71.

61 Zum Aufenthalt von Ted Joans in Berlin und der Entstehung dieser Zeitschrift, inklusive einiger Abbildungen, vgl. Susanne Klengel: »Black Surrealism in Ted Joans' Zeitschrift *Dies und Das* (Berlin 1984)«. In: Dies., Jutta Müller-Tamm, Lukas Nils Regeler u. Ulrike Schneider (Hrsg.): *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970–1989)*. Berlin: De Gruyter 2023, S. 291–315.

niger ein fester Stil oder eine gemeinsame Poetik ausschlaggebend für die transnationale Beat-Literatur als »eine gemeinsame Haltung zum Verhältnis von Leben und Literatur und zu der Auffassung dessen, was Literatur ist und wie sie produziert werden sollte.«⁶² Die Ablehnung einer zu starken Theorielastigkeit von Literatur entspringe dabei eben nicht einem Anspruch auf Verständlichkeit und Offenheit, sondern vielmehr der Tatsache, dass sich das Schreiben stärker am Leben selbst orientiere.⁶³ Dies deckt sich mit dem Konzept von Beat-Literatur, das Steven Belletto in seiner Studie entwirft: Ihm zufolge verschieben sich die Texte einer »raw experience« und vermittelten so den Eindruck eines »access to the authentic underground experience, but are in fact subjected to subtle screens and manipulations«,⁶⁴ die von Autor:in zu Autor:in ganz verschieden ausgeprägt sein konnten. Trotz dieser Diversität und Offenheit der Texte (die nicht zwangsläufig eine größere Verständlichkeit bedeutet), gibt es allerdings Themenkomplexe, die in der Beat-Literatur eine herausragende Rolle spielen, und für die Belletto nun den Dichter und Musiker Tuli Kupferberg zitiert:

- 1) sex
- 2) narcotics and alcohol
- 3) jazz
- 4) insanity
- 5) the Negro
- 6) homosexuality
- 7) hoboos & bums; travelling (new places)
- 8) anti-politics
- 9) anti-institutions (the army & war, the fuzz & prison, the mass media, the school, the job)
- 10) writing (& creative act) itself.⁶⁵

Im Prenzlauer Berg finden sich auch in der jüngeren Generation Autor:innen, die sich mit diesen Themenbereichen auseinandersetzen, und dies ebenfalls vor dem Hintergrund eines ähnlichen Verhältnisses von Lesen und Schreiben. Ein Beispiel hierfür ist der Musiker und Dichter Leonhard Lorek, der zu den zentralen Akteur:innen der Szene gehörte, etwa als Mitherausgeber und Begründer der inoffiziellen Zeitschrift *schaden*, die in der Forschung aufgrund ihrer Materialexperimente bereits in der Tradition der Beat-Generation verortet wurde.⁶⁶

62 Simon Sahner: *Der Wirklichkeit verfallen. Deutsche Beat- und Undergroundliteratur 1960–1980*. Bielefeld: transcript 2022, S. 102. Einen Bezug zur DDR-Literatur stellt Sahner in seiner Untersuchung nicht her.

63 Vgl. ebd., S. 116.

64 Belletto: *The Beats*, S. 63.

65 Tuli Kupferberg: *Beating*. New York: Birth Press 1959, o. S., zit. n. Belletto: *The Beats*, S. 238.

66 Vgl. Jan Böttcher: »Ausschreitung des (auto-)biographischen Raumes. Zur Prosa Johannes Jansens aus den Jahren 1988–2001«. In: Hermann Heckmann (Hrsg.): *Autobiografisches Schreiben nach*

In den Sondersammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin befindet sich das einzige öffentlich einsehbare Exemplar eines Gedichtbandes von Lorek mit dem Titel *3st* (1982), der zu seinen wichtigsten Werken aus den 1980er Jahren zählt und sich unter mehreren Aspekten in der Nähe der Beat-Generation situieren lässt.⁶⁷ Es handelt sich um ein mit Bierflecken versehenes Typoskript, das Lorek Egmont Hesse überließ – seine dem Band beigegefügte Bemerkung: »s ist nicht ganz neu, kolbe hat da schon bier rübergekippt, watt sollt«,⁶⁸ holt die Lebensrealität und das Material des Schreibens bereits in den Text hinein und weist den Band weniger als auratisches Kunstobjekt denn als Gebrauchsgegenstand aus.

Loreks Gedichtband *3st* beginnt – überraschenderweise – mit einem experimentellen Prosastück: »ein amnestierter idiot. im anschluß an eine widmung von ralf kerbach«. Durch Titel und Widmung wird sogleich die communitybildende Funktion des Textes unterstrichen, die über ein vorgeschaltetes Motto weitere Kreise zieht: Lorek zitiert hier die Liedzeile aus einem Beatles-Song: »mother mary comes to me, speaking words of wisdom: let it be. let it be.« Damit rekurriert der Band gleich zu Beginn bereits auf eine Sphäre der westlichen Popkultur, die auch die Beat-Generation nachhaltig prägte.⁶⁹ Zudem führt Lorek dergestalt das Element des Musikalischen in den Text ein, das für seine Dichtung überhaupt von herausragender Bedeutung ist. In einem »Stresstext« hat Lorek jüngst betont, welch entscheidende Rolle die Musik in der Öffnung der Szene gen Westen spielte.⁷⁰ Auch seiner Lyrik ist immer wieder ihre Musikalität anzumerken.⁷¹

Die mit Ralf Kerbach in Verbindung gebrachte Erzählung thematisiert die Flucht aus gesellschaftlichen Strukturen bis hin zum Suizid. Sie handelt von einer Freundschaft zwischen zwei Männern, die sich schnell als unterschwellige erotische Anziehung entpuppt – die Hauptfigur des Textes lernen die Leser:innen als Reinkarnation des Narziss kennen, sich nackt mit dem gesamten Körper an einen Spiegel drückend.⁷² Ihre Fluchtgedanken

1989. *Analysen von Erinnerungen und Tagebüchern ehemaliger DDR-Schriftsteller*. Bonn: Janos Stekovics 2003, S. 161–289, hier S. 188.

67 Leonhard Lorek: *3st, viel mehr und davon*. Berlin 1982. Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MB 906. Das Heft ist nicht paginiert, deswegen erfolgen alle Belege aus diesem Band ohne Seitenangabe.

68 Zit. n. Eva Rothkirch: »Die Stimme des Schweigens.« Samizdat-Literatur der DDR in der Staatsbibliothek zu Berlin«. In: *Bibliotheksmagazin. Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München* (2012) H. 2, S. 13–17, hier S. 16.

69 Vgl. dazu Merel van't Hooft: »The Beats and the Beatles. Two Sides of the Same Coin«. In: *Beatdom* (26. Mai 2015). Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.beatdom.com/the-beats-and-the-beatles-two-sides-of-the-same-coin/>.

70 Vgl. Leonhard Lorek: »Als der Westen in den Osten kam und der Osten wegging. Und, aber, oder, auch: Musik wird niemals langsam. Ein Stresstext«. In: Alexander Pehlemann, Ronald Galenza u. Robert Mießner (Hrsg.): *Magnetizdat DDR. Magnetbanduntergrund Ost 1979–1990*. Berlin: Verbrecher 2023, S. 255–274.

71 Vgl. Peter Wawerzinek: »Zum Sechzigsten von Leonhard Lorek. Kurze Notizen für einen Text, der nicht geschrieben zu werden braucht«. In: *Junge Welt* (27. Januar 2018), S. 10. Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.jungewelt.de/artikel/326191.zum-sechzigsten-von-leonhard-lorek.html>.

72 Vgl. Lorek: *3st*, o. S.: »den schwanz zuerst am kalten glas, klebte er auch stück um stück seines übri-

knüpfen sich an die Abneigung gegenüber der geführten heterosexuellen Ehe und der gesellschaftlichen Erwartung, Vater zu sein. Dergestalt hat das zunächst als harmlose Verabredung daherkommende Treffen der beiden Männer konspirativen Charakter:

er war mit dem anderen verabredet. der tag würde was von einer zeremonie bekommen, das war beiderseits eine abgemachte sache, ohne daß einer von ihnen das hätte sagen brauchen. [...] sie wollten wieder, und beide, und zum letzten mal, auch in die kneipe, in der sie vor genau einem jahr gesessen hatten, und wollten weinbrand trinken und einen kaffee. und sie würden sicher einander etwas alten guten kram erzählen, und am nächsten morgen dann würden sie fliegen. und gegen dieses ritual sträubte sich etwas in ihm; es hatte was von einer unumkehrbaren gültigkeit.

Die Spannung zwischen Fluchtversuch und sexuell konnotiertem Treffen bleibt über den gesamten Text erhalten: Beide Männer verabreden sich fernab der Wohnung, obwohl sie anscheinend unter einem Dach leben; sie steigen an unterschiedlichen Stationen aus der Tram, um nicht »aneinander[zul]geraten«. Als die Hauptfigur den »anderen« schließlich an einer Brücke erblickt, hat dies körperliche Reaktionen zur Folge, es »machte ihm einen kleinen hieb im bauch her«. In den Gesprächen der beiden Freunde geht es um Schuldgefühle gegenüber der Familie, Albträume, schließlich auch um gegenseitiges Vertrauen: »du, ist dir schon mal aufgefallen, was in einer solchen wortkombination, wie, aufeinander verlassen, alles steckt. was da alles drin steckt. was da an erotik rüberkommt, an unbedingtheit, und was das an sucht zugibt.« Sie schwelgen in gemeinsamen, teils sexuell aufgeladenen Erinnerungen. Später in der Nacht schleichen sie sich aus ihren Betten und treffen sich auf dem Dach des Wohngebäudes, mit selbstgebastelten Federn wollen sie »fliegen«. Doch der »andere« unternimmt einen Rückzieher – mit dem Grundsatz »wer dich liebt, der hält dich fest« im Kopf beschließt der Zurückgelassene, sich selbst die Federn anzulegen und vom Dach zu springen. Die Erzählung endet in einer surrealen Sequenz, die eine gelungene Flucht andeutet, dann aber in Eiseskälte und dem Erstarren des eigenen Körpers mündet: »und die musik und die gedichte und die gesichter die hatten alle, und auf ein mal, platz in seinem kopf. alle. und sie lagen alle unter einer dünnen decke von schnee. unter einer hauchdünnen schicht von himmelblauem schnee.«

Die Nähe zur Beat-Literatur ist vielfach spürbar: In der Thematisierung von Homosexualität und der Markierung der gesellschaftlich bedingten Repressionen bis hin zur Kriminalisierung; in der Andeutung von Sexualpraktiken (»daß die liebe bloß fick war.«), von Alkohol- und Rauschmittelkonsum (»schnee«),⁷³ und der Darstellung der Flucht als Trip, in dem Musik und Poesie in eins fallen.

gen körpers vorsichtig gegen die spiegelfläche in den braunen großen kleiderschrank. die kühle tat gut. und als er sie überall spürte, begann er, auch so stück um stück, sich wieder von dem glas zu lösen; langsam und vorsichtig.« Vgl. dazu ein ganz ähnliches Bild in der Coming-Out-Erzählung von Ronald M. Schernikau: *Kleinstadtnovelle*. Berlin: Rotbuch 1980, S. 10f.

73 Vgl. dazu etwa die Verse: »Nobody saves America by sniffing cocaine / Jiggling yr knees blankeyed

Dies sind Themen, die auch in den Gedichten des Bandes immer wieder zur Sprache kommen. Der Text »die morgenröten töten zart« etwa problematisiert den Polizeistaat, indem er refrainartig das Mantra wiederholt: »ALLE MENSCHEN GUTEN WILLEN/S MÜSSEN POLIZISTEN KUSSEN«. In den Strophen werden teils erotische Erlebnisse geschildert, allerdings im selben Atemzug als kriminell markiert: »über den kleinen ster/nenhimmel meiner liebe mac/hen sich verboten schöne d/iebe her kommen aufleise/n weichen turnschuhsohlen«. Ebenso wie die »Liebesdiebe« verlangen auch die Polizisten einen Liebesdienst, der hier metaphorisch für den Gehorsam steht, aber auch wortwörtlich als körperlicher Akt gelesen werden kann – »KOLLABORITEN/IM/SCHWARM/HINTER/NEM/ROHSA GENDARM«. Die Polizei selbst wird demnach mit queeren Codierungen umschrieben.⁷⁴ Das Gedicht endet mit einem Lusterlebnis, dem zugleich aber das Gefühl des Verbotenen anhaftet: »ic/h bin mir selber unbekann/t und ich bin hart so hart«. In *3st* begegnen immer wieder ambivalente Figuren, deren Sexualität oder Geschlecht nicht eindeutig zuordenbar ist, wenngleich fast ausschließlich weibliche Namen fallen. Sie werden jedoch derart zufällig und schemenhaft eingebunden, sodass sie fast wie Decknamen oder geheime Codes daherkommen.⁷⁵ Die Textsubjekte im Gedicht »rein gemein geheim habhaft« singen etwa »ein paar dreckige lieder« und begehen gemeinsam eine »sauerei/ untereinander einanderwegen«. Im Gedicht »vorsätzlich mutmaßlich« singt das Ich im Schlagerton: »ich will die liebe/ auf den ersten/bis zum letzten/ augenblick/ ich will sie/ fest/ wie einen strick/ in mein genick«. Auch hier werden Lust und Sexualität also mit einer unmittelbaren Gewalterfahrung bzw. Sanktionierung verknüpft. Es sind Texte wie diese, die Peter Böhlig dazu veranlasst haben, Leonhard Lorek als »Erotiker« zu bezeichnen: »Liebesgedichte, wie ein Durchlöchern der Wünsche, der Utopien, mit denen wir umgehen, wie giftige Pfeile in die Ideale einer verlorenen Zeit, die sich ins Heute gerettet haben.«⁷⁶ Loreks Texte über die Liebe also rein metaphorisch zu deuten, verkennt die »Sinnlichkeit«, die Böhlig zufolge »jetzt im Kopf/Text« zu finden sei, »einer trockenen Hitze, sensitiven Erregtheit« entspringend.⁷⁷ Doch Lorek schreibt nicht einfach über die bloße Lust, sie ist in *3st* immer auch verbunden mit einer Geste der Unterdrückung, des Schmerzes, des Unwillens. Der Text

in the rain/ When it snows in yr nose you catch cold in yr brain«. Allen Ginsberg: »Snow Blues«. In: Ders.: *Collected Poems 1947–1997*. New York: HarperCollins 2006, S. 652.

74 Vgl. Allen Ginsbergs Gedicht »Thoughts on a Breath«. In: Ebd., S. 637–639 sowie das in Brinkmanns *ACID*-Anthologie abgedruckte Interview mit John Cage, von Ted Berrigan: »[Cage:] Das eigentliche Problem ist, daß die jungen Leute noch nicht eingesehen haben, daß man die Polizei lieben muß, um die Probleme der Polizei zu lösen. Interviewer: Wie kann man denn der Polizei Liebe aufzwingen? Cage: Man liebt sie eben. Wir brauchen guttrainierte Gruppen von Liebhabern, die überall hingehen und lieben.« Das »Lieben« ist hier eindeutig ein Euphemismus für die Lösung: »Fuck the police«, die auch in Loreks Gedicht durchscheint. Ted Berrigan: »Interview mit John Cage«. In: Rolf Dieter Brinkmann u. Ralf-Rainer Rygula (Hrsg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969, S. 48–52, hier S. 51.

75 Man denke an Namen wie »Dolly« oder »Vera Lynn« im englischsprachigen Polari, vgl. Paul Baker: *Polari. The Lost Language of Gay Men*. London u. New York: Routledge 2002.

76 Böhlig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 155.

77 Ebd., S. 154.

»diese schrille oder kurz und schmerzlos verhungern« etwa besteht im Kern aus einem recht kindlich-naiven Brief an die »Mama«. Er wird jedoch eingeleitet und beschlossen von zwei Sexszenen mit Vertretern unterschiedlichen Geschlechts, wobei die Frauenfigur deutlich einschüchternder beschrieben wird als der Mann – das Ich beschließt die Episoden mit dem Ausruf: »UND ICH KANN NICHT / ICH KANN DAS NICHT / mit dem mann« bzw. »mit der frau«. Der Text beschreibt hier also ein ganzes Spektrum von Asexualität, Homo- und Hetero- bis hin zur Bisexualität. Damit reiht er sich ein in einen Strang queerer Lyrik vom Prenzlauer Berg, wie sie nicht nur bei Lorek und (wie zuvor schon beschrieben) bei Raja Lubinetzki, sondern auch etwa bei Ulrich Zieger, Detlef Opitz und Gino Hahnemann zu finden ist, und die häufig von gleichgeschlechtlichem Begehren und dessen systematischer polizeilicher Repression handelt.⁷⁸ Wie sehr in der DDR trotz liberaler Gesetzgebung Nicht-Heterosexualität ein behördlich relevantes Thema war, zeigt schon die Tatsache, dass es in den Akten der Staatssicherheit offenbar eine eigene Berufsklasse »Homosexueller« gab, der unter anderem auch Gino Hahnemann zugeordnet wurde.⁷⁹ In Loreks Gedicht hat die geschilderte sexuelle Devianz auch explizite Anklänge an Popkultur und Beat-Generation: So überlagern sich in der Aufzählung »kant leoneed / john lenin an die kremlwand« deutsche, US-amerikanische und russische Figuren; schließlich befindet sich das Ich im »new yorker schl/agloch zwischen angestellten abg/estellten dizzydenten« und zitiert explizit die Underdogs, Outlaws und Drogensüchtigen der New Yorker Szene, die in der Beat-Literatur eine bedeutende Rolle spielen. Den über eine bloße Allusion hinausgehenden Bezug stellt dann das »nachwort zu 3st« her, das sich am Ende des Gedichtbandes befindet (s. Abb. 31).

Das in zwei ungleich große Teile gegliederte Gedicht ist zunächst durch sein außergewöhnliches Schriftbild auffällig: Die 48 Verse sind in zwei Spalten gedruckt und zu einem Doppelpfeil geformt, der nach links deutet. Ein Blick auf den Text selbst verrät, dass es sich hierbei um eine Himmelsrichtung handelt. Der erste Vers markiert mit »frankfurt od er« die Ostgrenze der DDR. Über mehrere geografische Etappen endet der letzte Vers in einem »unbekannten land«, das sich vermutlich westlich der DDR, oder, um einen Buchtitel des Beat-Multiplikators Rolf Dieter Brinkmanns⁸⁰ zu zitieren, der in 3st ebenfalls zur Sprache kommt,⁸¹ »Westwärts« der Landesgrenzen erstreckt. Dazwischen befindet sich, hier angedeutet durch den gespaltenen Pfeil, das geteilte Berlin, wie die ersten beiden Verse des Gedichts direkt eröffnen: »mein da/in berlin ist irgendmei/n leib zig m/al geteilt z/wischen unter uns«.

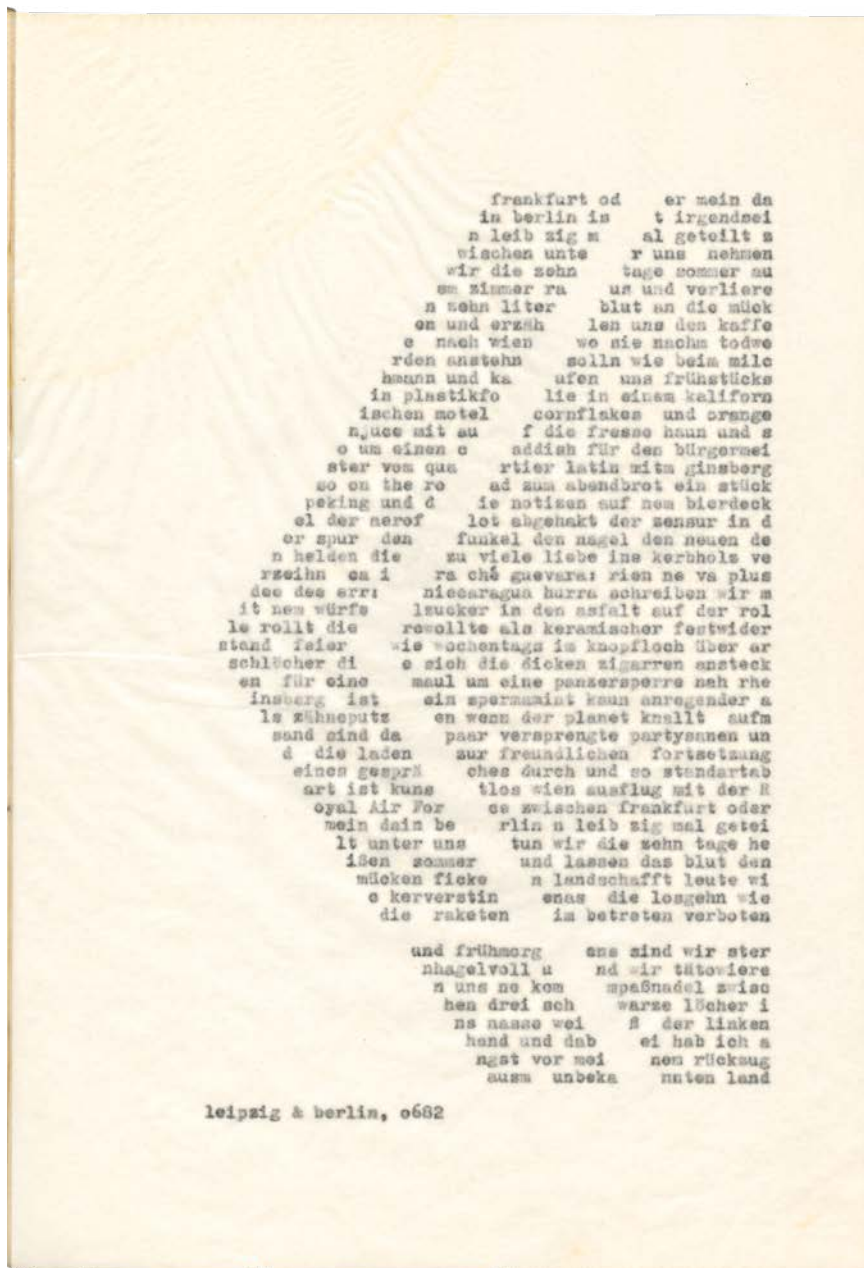
Während das Gedicht auf den ersten Blick vor allem lose Begriffe und Formulierungen aneinanderreihet, ergibt sich durch die geografischen Bezeichnungen und die Bewegung doch eine Art Plot; der mit einem Sommererlebnis an einem nicht näher genannten Ort in der DDR – zwischen Leipzig, Berlin und Frankfurt (Oder) – einsetzt. Begleitet wird

78 Vgl. Kurt Starke: *Schwuler Osten. Homosexuelle Männer in der DDR*. Berlin: Ch. Links 1994, S. 57.

79 Vgl. Gino Hahnemann, Bio-biographische Unterlagen. Gino-Hahnemann-Archiv, Literaturarchiv der Akademie der Künste Berlin, Signatur: Hahnemann-549.

80 Zu Brinkmann, vgl. Greiffenstein: »German Beats«, S. 149–151.

81 Vgl. den von Lorek eingefügten Anmerkungsapparat am Ende des Heftes, o. S.

Abb. 31: Leonhard Lorek: »nachwort.« In: Ders.: *3st, viel mehr und davon*. Berlin 1982.

© Leonhard Lorek. Fotografie: Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin,
Signatur: 45 MB 906. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

das Erlebnis nicht nur von lästigen Mücken, sondern auch durch ein gegenseitiges »erzählen« und Sich-Sehnen nach geografisch entfernten Orten. Die Textsubjekte träumen sich in ein Kaffeehaus in Wien (eine Anspielung auf das Wiener Café im Prenzlauer Berg), dann nach Kalifornien mit »cornflakes und orange/njuce«. Doch die Verweise zum Beat werden noch konkreter, so durch Formulierungen wie »auf die fresse haun«, oder dem »quartier latin«, jenem Pariser Viertel, in dem sich das sogenannte *Beat Hotel* befand. Lorek mixt überdies verschiedene Titel der Beat-Literatur in den Text, etwa Kerouacs »on the road«⁸² und Ginsbergs »caddish« (eigentlich: *Kaddish*)⁸³ – Werke, die auf ihre Weise das Unterwegssein beschreiben und poetisieren. Schließlich fällt der Name »ginsberg« explizit und macht die Bezüge damit unmissverständlich klar: Beat-Literatur wird hier eingesetzt, um eine imaginierte und ersehnte Reise zu vollziehen, einen Zugang zur westlichen Welt zu finden.

Im weiteren Verlauf des Gedichts grätscht wiederum der kommunistisch-sozialistische Osten in diesen westwärts gerichteten Blick: Der Vers »peking und die notizen auf nem bierdeck/el der aeroflot abgehakt der zensur« macht dies ebenso klar wie der Hinweis auf Ché Guevara und die kubanische Revolution. Hinter der französischen Phrase »rien ne va plus«, eine im Roulette geläufige Wendung, die anzeigt, dass keine weiteren Einsätze mehr möglich sind, verbirgt sich die DDR, oder, wie es im Text verballhornend heißt, die »dee dee err«. Statt »ginsberg« bleibt dem Ich jetzt nur noch die durch das atomare Wettrüsten gezeichnete »panzersperre nahe/insberg«, vom Textsubjekt ironisch kommentiert: »kaum anregender als zähneputzen wenn der planet knallt«. Aus der Begrenzung durch die DDR erwächst somit ein handfestes Bedrohungsszenario, dem sich die im Grenzgebiet träumenden »partysanen« ausgesetzt sehen. Sie sind gefangen zwischen »aeroflot« und »Royal Air Force«. Die erste Strophe des Gedichts endet so, wie sie begonnen hatte: im Mückengebiet bei Frankfurt (Oder). Dies geschieht jedoch unter einem neuen Akzent, denn an die Stelle des Erzählens ist ein »losgehn« getreten, die Konsequenz, »wie/die raketen im betreten verboten« zu sein, wird in Kauf genommen. Mit ihrem Blick gen Westen befinden sich die Subjekte auf vermintem Terrain.

Der zweite, wesentlich kürzere Teil liest sich wie ein Epilog auf das zuvor Geschilderte: Die sich gen Westen aufmachenden Personen sind »ster/hagelvoll«, eine Metapher für die Übersättigung mit dem Sozialismus, wie sie sich beispielsweise prominent auch bei Papenfuß findet.⁸⁴ Als Reaktion versuchen sie, sich im unbekannten Areal zurechtzufinden. Der einseitig nach Osten hin ausgerichteten Kultur in der DDR setzen sie Kon-

82 Erstausgabe in der DDR: Jack Kerouac: *Unterwegs*. Roman. Übers. v. Bernhard Scheller. Leipzig: Reclam 1978.

83 Als Einzelpublikation erstmals in deutsch erschienen 1962: Allen Ginsberg: *Kaddish*. Übers. v. Anselm Hollo. Wiesbaden: Limes 1962. Uwe Kolbe verfasst 1986 im Prenzlauer Berg eine Nachdichtung des Gedichts mit dem Titel »Spatzenhirn 15. April 1986 – nach Allen Ginsberg«, abgedruckt etwa in: Ders.: *Der neue Zwiebelmarkt*. Gedichte. Berlin: Eulenspiegel 1988, S. 267.

84 Vgl. zu Papenfuß' Gedicht »st+e+r+n+h+a+g+t+l« das Kap. 2.2.2. »Sternhagel« war auch eine von Bert Papenfuß gegründete Punkband, die u.a. Johannes Ullmaier in der Tradition der Beat-Literatur verortet, vgl. Johannes Ullmaier: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil 2001, S. 216.

trapunkte entgegen, »tätowiere/n uns ne kommpaßnadel zwisc/hen drei schwarze löcher«. Es geht also explizit darum, die blinden Flecken des Systems auszuleuchten, sich nach Norden, Westen und Süden hin zu orientieren. Dass diese Blickrichtung nicht ungefährlich ist, erklärt auch den Ausgang des Gedichts: Die Angst bleibt bestehen, »vor mei nem rückzug/ ausm unbekannten land«.

Loreks Texte sind also nicht nur durch ihre Orientierung am Geografischen,⁸⁵ durch die Betonung von queeren Sujets⁸⁶ oder ihre Nähe zur Musik im Dunstkreis der Beat-Literatur zu verorten, sie zitieren auch ganz gezielt Texte und Autoren der Beat-Generation herbei und gliedern sie in ihren Kosmos aus Versatzstücken und Fragmenten ein.

Dabei erscheinen sie nicht verkopft oder theoretisch überladen, sondern aus dem Leben gegriffen, spontan; es handelt sich um Texte, die, wie Böthig konstatiert hat, »als Erlebnisse, als Prozesse zu lesen sind, deren Ende und Anfang noch nicht feststeht«.⁸⁷ Auch hierin ist eine Parallele zur Beat-Literatur zu finden, bei der die unmittelbare Erfahrung an erster Stelle steht.⁸⁸ Weder die Texte von Lorek noch die der Beat-Generation allerdings sollten als autobiografische Dokumente gelesen werden, vielmehr geht es ihnen gerade um die Vermengung von Faktualität und Fiktion. »De[n] Begriff des autobiografischen Schreibens als ein Schreiben, das sich trotz des fiktionalen Status des Textes auf das Leben des Verfassers bezieht«, ⁸⁹ hält Simon Sahner daher in Bezug auf die Beat-Literatur für relevant – ihm zufolge entwerfen Kerouac, Burroughs, Ginsberg & Co. ein »referentielles Netz auf einer autobiografischen Substruktur«, ohne ins Rein-Biografische abzudriften.⁹⁰

Es gibt eine ganze Reihe von Autor:innen der »Prenzlauer-Berg-Connection«, auf die diese Äußerungen ebenfalls zutreffen. Zu denken wäre zuvorderst an Frank Lanzendörfer, der als flanzendoerfer Körper und Leben zum Kunstwerk gestaltete: In seiner in den *Bizarren Städten* veröffentlichten Textsammlung »garuna ich bin!«⁹¹ etwa poetisiert er sein gesamtes Leben, vom »kaiserschnitt« der Geburt über die Subjektwerdung in der DDR, die »Einschulung«, die Selbstfindung des Ichs als »verbotenes buch« – »ich bin alles, bin die welt &/ schrumpfend gehe ich meiner bestimmung/ entgegen« – bis hin zum Weg in den Untergrund. In die »fotosynthese« aus Bild und Text montiert er einzelne »schichten«: Kinderfotos, Röntgenaufnahmen, schematische Abbildungen des menschlichen Muskelgewebes. Texte dieser Art gibt es immer wieder von flanzendoerfer,

85 Ähnliches beobachtet Hume für die Texte von William S. Burroughs, vgl. Kathryn Hume: »William S. Burroughs's Phantasmatic Geography«. In: *Contemporary Literature* 40 (1999) H. 1, S. 111–135, hier S. 112.

86 Vgl. zur queeren Dimension der Beat-Literatur, Belletto: *The Beats*, S. 257; Catharine R. Stimpson: »The Beat Generation and the Trials of Homosexual Liberation«. In: *Salmagundi* 58/59 (1982/83), S. 373–392.

87 Böthig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 153.

88 Vgl. Sahner: *Der Wirklichkeit verfallen*, S. 102.

89 Ebd., S. 110.

90 Ebd., S. 112.

91 flanzendoerfer: »garuna, ich bin!« In: *Bizarre Städte* (1987) H. 1, S. 113–138.

der zu den jüngsten Autor:innen des Prenzlauer Bergs gehörte. Teil seiner Ich-Inszenierung war auch die Formung und Deformierung des eigenen Körpers: »Seit Anfang 1988 hat Flanzendörfer vier Mal gefastet. Sein Fasten war, wie alles was er tat, radikal. Er hat weder gegessen noch getrunken.«⁹² Im Sommer 1988 begeht flanzendoerfer in Anwesenheit einiger Freunde Selbstmord und stürzt sich dafür von einem Feuerwachturm. Auch Ginsberg schreibt in seinem Gedicht *The Names* vom Suizid eines Freundes vor seinen Augen: »first poet suicide I knew we sat on parl benches I watched him despair his forehead star«.⁹³ Derlei Bilder haben sich in die Wahrnehmung der Szenen eingebrannt und sind damit selbst Teil ihrer literarischen Außenwirkung.

5.1.3 Berlin im *Cut-Up*: Vers- und Prosagedichte von Johannes Jansen

Ein weiterer Dichter aus dem Prenzlauer Berg, der die Engführung von Leben und Dichtung praktiziert, wenngleich nicht in derart (selbst-)destruktiver Weise wie flanzendoerfer, ist Johannes Jansen. Der Literaturwissenschaftler Jan Böttcher legte bereits eine ausführliche Studie zu Jansen vor und interpretierte dessen Werk als das »Ausschreiten eines autobiographischen Raumes«. Böttcher zufolge ist Jansen ein Paradebeispiel für den »autobiographischen Pakt« nach Lejeune: »Johannes Jansen spricht den Pakt selbst nie aus. Er legt allerdings Spuren aus, denen mit Hilfe der Ausführungen Lejeunes zu folgen ist.«⁹⁴ Genau dies unternimmt Böttcher in seiner Untersuchung – dabei verortet er Jansen beiläufig auch in der Tradition der Beat-Literatur. Diese Affinität erwähnt Böttcher zudem in seinem Vorwort zum *kookbooks*-Band *im keinland ist schönerland stumm*, der Jansens Gedichte aus der Zeit von 1983–1989 versammelt: »Jansen arbeitet sich an den Beatniks ab, eine Hommage an *Frank O'Hara* entsteht«.⁹⁵

Das Gedicht »Hommage an Frank O'Hara«⁹⁶ ist ein recht früher Text von Jansen – es nennt den US-amerikanischen Lyriker, der der Beat-Generation nahestand,⁹⁷ nicht nur im Titel, sondern versucht auch dessen Schreibweise aufzugreifen. Bekannt ist O'Hara vor allem für seine *Lunch Poems*, die, vergleichbar mit Kerouacs »kickwriting«⁹⁸, den »Eindruck von oberflächlichen, während einer kurzen Mittagspause hingekritzelten [...] Flüchtigkeiten« erwecken sollen.⁹⁹ In dieser Weise eröffnet Jansen seine Hommage mit den Worten: »Die einfachen Dinge an diesem Tag zu beschreiben geh ich hinaus:« und

92 Böthig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 229.

93 Allen Ginsberg: »The Names«. In: Ders.: *Collected Poems*, S. 184.

94 Böttcher: »Zur Prosa Johannes Jansens«, S. 196.

95 Jan Böttcher: »Vorwort«. In: Johannes Jansen: *im keinland ist schönerland stumm*. Texte aus der DDR 1983–1989. Berlin: kookbooks 2007, S. 5–13, hier S. 8.

96 Jansen: *im keinland ist schönerland stumm*, S. 27.

97 Vgl. Joseph C. Schöpp: »Frank O'Hara«. Art. in: *Kindler Kompakt. Amerikanische Literatur im 20. Jahrhundert*. Ausgewählt v. Frank Kelleter. Stuttgart: Metzler 2015, S. 142–145, hier S. 142.

98 Vgl. Karen M. Staller: *Runaways. How the Sixties Counterculture Shaped Today's Practices and Policies*. New York: Columbia University Press 2006, S. 238.

99 Schöpp: »Frank O'Hara«, S. 145.

listet eine Reihe von Eindrücken und Erlebnissen auf, die ohne Zusammenhang und von wenig Belang zu sein scheinen. Dabei skizziert er jene Stadtlandschaften, die, wie es bereits für Frank O'Hara in der Forschung beobachtet wurde, die Stadt als aus verschiedenen Fragmenten bestehendes Netz offenlegen.¹⁰⁰ Da sich sowohl Landschaft als auch Subjekt in den Stadtgedichten O'Haras in Bewegung befinden, nicht fest verorten lassen und mitunter kaum fassbar sind, wurde für diese Form der Raumdarstellung der Begriff des »Hyperscape« gewählt. Die Fluidität ist dabei keineswegs negativ zu verstehen, vielmehr als »ability to move discontinuously between different places, histories and sexual identities without fear, while simultaneously resisting the invasion and appropriation of place and personal space by others.«¹⁰¹

Mit diesem Konzept kann nun auch Jansens O'Hara-Gedicht gedeutet werden: Das Textsubjekt in der Hommage ist nie offenbar, sondern wechselt zwischen den Orten, markiert wird dies durch ein »Oder« in der letzten Strophe des Gedichts. Auffällig ist auch, dass es nie zu einem Ich wird, sondern sich allenfalls vage im »Wunsch eines Mannes in ein Haus zu gehen/Um einen bestimmten Briefkasten zu suchen«, selbstreflexiv andeutet. Zu O'Haras Stadtwahrnehmung gehört, dass sich das Textsubjekt immer im Gehen befindet, sich selbst als mobil und dynamisch ausweist¹⁰² – Ähnliches lässt sich auch bei Jansen beobachten. Nicht nur ist »Landschaft«, wie Böttcher schreibt, »eines der meistgenutzten Worte Jansens«¹⁰³ – es geht ihm auch permanent um das Sich-Bewegen in der Umwelt. Augenfällig ist dies etwa an Jansens »gangarten«-Gedichten¹⁰⁴ und dem Gedichtzyklus »Gehsteig – vertiegen und gedeutlicht«, als Teil des *prost neuland*-Projektes zum Ende der 1980er Jahre. Die Texte der Wendezeit, die Böttcher unter den Gattungsbegriff der »poetischen Prosa« stellt,¹⁰⁵ namentlich etwa die Bände *schlackstoff*, *Reisswolf* und *Splittergraben*, thematisieren ebenfalls das Sich-Bewegen, Mobil-Sein in heterogenen Stadtlandschaften. In den die Texte illustrierenden Grafiken und Fotografien werden noch weitere Parallelen zum Kunstverständnis der Beat-Generation deutlich. So lässt sich eine Vermischung von Hoch- und Populärkultur beobachten, indem beispielsweise der US-amerikanischen Comicwelt oder Hollywood-Filmen entlehnte Figuren und Elemente in die Texte und Grafiken montiert werden.¹⁰⁶ Auch die Aufmerksamkeit Jansens für

100 Vgl. Hazel Smith: *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara. Difference, Homosexuality, Topography*. Liverpool, UK: Liverpool University Press 2000, S. 67.

101 Ebd., S. 55.

102 Vgl. ebd., S. 59 u. 61.

103 Böttcher: »Zur Prosa Johannes Jansens«, S. 175.

104 Dazu vgl. Jutta Müller-Tamm u. Lukas Nils Regeler: »Fahrt mit der S-Bahn. Bewegung und Raum im geteilten Berlin«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 13 (2022) H. 2, S. 37–54, hier S. 47–50.

105 Jan Böttcher: »Zersplittern und Vereinzeln. Johannes Jansens Ausschreiten des (auto-)biographischen Raumes«. In: Berbig [u. a.] (Hrsg.): *Zersammelt*, S. 94–105, hier S. 105.

106 Vgl. Johannes Jansen: *schlackstoff. Materialversionen. Text und Porträt*. Mit Fotografien von Renate von Mangoldt. Berlin: Literarisches Colloquium Berlin 1991, S. 17. Zu dieser Comic-Ästhetik in der Beat-Literatur, vgl. Belletto: *The Beats*, S. 105. Auch in der von Brinkmann herausgegebenen *ACID*-Anthologie finden sich Superhelden-Stories, vgl. etwa das Gedicht von Rich Krech in Brinkmann (Hrsg.): *ACID*, S. 161.

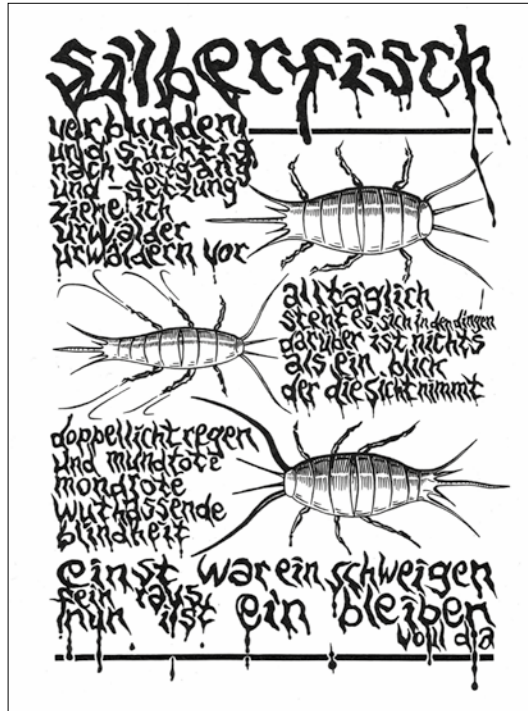


Abb. 32: Johannes Jansen: »silberfisch.« In: Johannes Jansen: *schlackstoff. Materialversionen. Text und Porträt*. Berlin: Literarisches Colloquium 1991, S. 13. © Johannes Jansen

Abfall und Abseitiges ist eine Parallele zu den Poetiken vieler Beat-Autor:innen. Seine »Trümmerästhetik«,¹⁰⁷ sein poetisches Interesse an Müllbergen und Ungeziefer, wie es etwa besonders im Grafik-Lyrik-Text »Silberfisch«¹⁰⁸ aus der unmittelbaren Wendezeit zum Ausdruck kommt, spiegeln sich in einem ähnlichen Ansinnen der Beat-Generation;¹⁰⁹ so etwa in Bukowskis Dichtungsverständnis: »Poetry is a wet rag in the sink«.¹¹⁰ Jansen lässt sein Silberfischchen die Worte aussprechen: »ziehe ich urwälder urwäldern vor«. Es bewegt sich demnach in einer nicht-idyllischen Natur, frisst Milben, Hautschuppen und Schimmelpilze, ernährt sich vom Abfall des Menschen und steht stellvertretend für Jansens Trümmer- und Müllpoetik, die sich eben mit der – hier von Enzensberger abwertend

107 Böthig: *Grammatik einer Landschaft*, S. 126

108 Jansen: *schlackstoff*, S. 13.

109 Vgl. Sahner: *Der Wirklichkeit verfallen*, S. 121.

110 Markus Tillmann: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: transcript 2012, S. 151.



Abb. 33: Johannes Jansen in seiner Wohnung in Berlin-Pankow, März 1990. Fotografie von Renate von Mangoldt. In: Johannes Jansen: *schlackstoff. Materialversionen. Text und Porträt*. Berlin: Literarisches Colloquium 1991, o. S. © Renate von Mangoldt

gemeint – »literarischen Müllhalde«¹¹¹ der Beat-Generation in Relation bringen lässt. Auch die Selbstinszenierung, die Einbindung der eigenen Person in das Gesamtwerk, wie es sich beispielsweise in den Fotografien Renate von Mangoldts für den Band *schlackstoff* zeigt, findet ihr Pendant bereits im Medienphänomen der Beat-Autor:innen, das bis in den deutschsprachigen Raum wahrgenommen wurde.¹¹²

Dabei ist der Umgang *mit*, die Selbstdarstellung *in* den Medien sowohl für Jansen als auch bei den Beat-Autor:innen immer Teil eines Reflexionsprozesses *über* Medien, ihre

111 Charis Goer: »Die neuen Barbaren. Frühe Rezeption der Beat Generation in Westdeutschland«. In: Stefan Höppner u. Jörg Kreienbrock (Hrsg.): *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Popkultur nach 1945*. Berlin, Boston, MA u. München: De Gruyter 2015, S. 47–64, hier S. 59.

112 Vgl. Sahner: *Der Wirklichkeit verfallen*, S. 117.

Gestaltungsmöglichkeiten und Potenziale, aber auch ihre politische Einflussnahme und Lenkung. Ein Zeugnis dieser Reflexion legt etwa Jansens zwischen 1983 und 1985 entstandenes Gedicht »TV – Montage – Fragment«¹¹³ ab, das die propagandistischen Impulse der Medien zum Thema hat. Im Laufe des Textes werden Charakteristiken von Film und Fernsehen¹¹⁴ mit Kriegsszenen vermengt: Am »Mikrophon« wird ein Krieg ausgetragen, der »Heizlüfter« des Fernsehgeräts erscheint als »Alptraum«, »war rot und knirschte«; das Filmmaterial, »Zelluloid«, zeigt eine geköpfte Puppe, die am Strand liegt »wie ein ermordeter Spitzenkandidat«. Die hier angedeuteten Grausamkeiten und Verbrechen werden von einem Nachrichtensprecher mit »trockenen Augen«, also in nüchternem Tonfall, wiedergegeben – trotz dieser emotionalen Distanziertheit kann das Ich sich medial in die Kriegsszene hineinversetzen: »Ich bin dabei. / Ich sehe durch die Öffnung / einer leeren Flasche gegen den Apparat gerichtet und verzerre / meinen Blick auf die Welt«.¹¹⁵

Damit ist Jansens Medienreflexion auch eine Kritik, die einerseits den medialen Filter des Fernsehens (das passive Sehen, das Hineingezogenwerden in die Welt, ohne wirklich an ihr teilzuhaben) akzentuiert, andererseits die politische Verzerrung des vermeintlich sachlich und schnörkellos Wiedergegebenen hervorhebt. Als Marker dieser Medialität dienen auch die vielen im Text angesprochenen Störungen von Bild und Ton. Permanent »knirscht« es, verschwimmt das Bild (»regnet von innen an das Glas«) – auch die Gedichtverse sind teils fragmentiert, werden durch ein – vermittelt Punkten – angedeutetes Rauschen unterbrochen. »ein Soldat schießt / ... / eine Colaflasche öffnet sich / ... / gießt / Oel ins Meer / ...« In diesem Bild der Anti-US-Propaganda ahmt das Gedicht also die mediale Beschaffenheit von Film und Fernsehen nach, was durch das Zurechtschneiden von Versen und Bildern ebenso zum Ausdruck kommt wie durch das teils zusammenhangslose Aneinanderfügen. Damit greift der Text eine der bekanntesten Praktiken der Beat-Literatur auf: Das von Brion Gysin und William S. Burroughs entwickelte *Cut-Up*,¹¹⁶ das in einem Fragmentieren und Neu-Kombinieren von Bild-, Text- oder Materialschnipseln besteht. Durch das neue Arrangement von Wortfolgen im Gedicht sollen alte, eingefahrene Assoziationen aufgebrochen und neue Assoziationsräume geschaffen werden.¹¹⁷ Genau dies unternimmt Jansen in seinem Gedicht, das die Bilder des Fernsehens durch die Konfrontation mit dem Medium auf die Gemachtheit des Dokumentarischen, nur scheinbar Ungefilterten herunterbricht. Dass von Jansen Punkte gesetzt werden, um die Montage der Wortfetzen zu markieren, greift ein ähnliches Verfahren Burroughs' auf, das

113 Jansen: *im keinland ist schönerland stumm*, S. 37.

114 Aufnahmegeräte wie »Mikrophon« und »Camera«, Filmmaterial wie »Zelluloid«, Bestandteile des Fernsehgeräts wie »das Glas der Bildröhre« oder ein »Heizlüfter«.

115 Ebd.

116 Vgl. Edward S. Robinson: *Shift linguals. Cut-up narratives from William S. Burroughs to the present*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2011, S. 21.

117 Vgl. ebd., S. 37 u. 47. Vgl. auch William S. Burroughs: »Die unsichtbare Generation«. In: Brinkmann (Hrsg.): *ACID*, S. 166–174, hier S. 171: Die *Cut-Up*-Technik werde »dazu beitragen zwanghafte assoziationsabläufe zu unterbrechen alle assoziationsabläufe sind zwanghafte befreien sie sich davon überlassen sie das den apparaten.«

sich beispielsweise in der *Nova*-Trilogie findet.¹¹⁸ Jansen treibt in einigen seiner Gedichte diese Methode auf die Spitze: In »drüben ist überall« beispielsweise bestehen ganze Verse lediglich aus Punkten; die wenigen Worte dazwischen stehen auf den ersten Blick zusammenhangslos nebeneinander:

.....durch die schlucht
der frontstadt
.....
.....wer kann
wartet
.....ab
durch die mitte
..... sagen weiße plakate
seid nett aufeinander ¹¹⁹

Die durch die Punkte angezeigten Schnitte greifen die »schlucht/der frontstadt«, die Struktur des geteilten, gespaltenen Berlins der 1980er Jahre auf – und auch die Textfragmente nehmen, wenngleich sie keine kohärenten Sätze bilden, semantisch und lautlich Bezug aufeinander. Darüber hinaus wird die Methode des Schneidens explizit thematisiert: »deine beine / sind eine schere«. Damit weicht Jansen signifikant von der *Cut-Up*-Methode Burroughs' ab, die sinnentstellend und nicht zweckgebunden erfolgen soll.¹²⁰ Für den hier untersuchten Zusammenhang, die Nähe Jansens zur Beat-Generation, ist das Gedicht vor allem interessant, weil es in der zerstückelten, zurechtgeschnittenen Textstruktur auf die Beschaffenheit und Topografie der Stadt Berlin rekurriert und damit die Stadtlandschaft Berlins mit ihrem »schutzwall [...] / erfunden / 83 kilometer« poetisch verarbeitet.

Dabei umreißt die Beschreibung von (Stadt-)Landschaften, die Jansen zu einer seiner zentralen Praktiken macht, ein Vorhaben, das weit über Frank O'Hara oder William S. Burroughs hinausreicht und viele Beat-Autor:innen miteinander verbindet: Als »street poets«¹²¹ bewegen sie sich ungerichtet in der Stadt¹²² und schreiben über diese Erlebnisse. Während Städte bei Burroughs etwa »gridded and walled spaces« darstellen, »where procrustean power is applied to eccentric individuals in the interest of forcing them to conform to narrow, prudish, mind-dead norms«,¹²³ dienen Landschaften bei Ginsberg als

118 Vgl. Robinson: *Shift linguals*, S. 46.

119 Jansen: *im keinland ist schönerland stumm*, S. 71f.

120 Auch am Prenzlauer Berg gab es jedoch Autor:innen, die die Forderungen Burroughs konsequent durchsetzten, vgl. etwa Uwe Warnkes aus Zeitungsartikeln zusammengeschnittene »Zeitungssonnette« in der Zeitschrift *Entwerter/Oder*; Uwe Warnke: »zeitungs/sonett«. In: *Entwerter/Oder* (1983) H. 5, S. 22. Zur Geschichte und Poetik dieser Zeitschrift sowie ihren vielfältigen Traditionsbezüge u. a. in die historischen Avantgarden arbeitet momentan die Germanistin und Komparatistin Anna Horakova.

121 Belletto: *The Beats*, S. 217.

122 Vgl. ebd., S. 276.

123 Hume: »Burrough's Phantasmatic Geography«, S. 119.

»geographical triggers to poetic observations«,¹²⁴ sind aber immer auch sozialer Raum, »a kind of continuous theatre staged by hegemonic political forces.«¹²⁵ Jack Kerouac hat in seinem Roman *On the Road* hingegen gerade das Reisen, die Mobilität betont: »Die Straße war in den sechziger Jahren der vereinbarende Ort für Reise und politische Demonstration, für Fahrtenbücher und Agitprop.«¹²⁶ Hier knüpft Jansen an; etwa in seinem Prosagedicht »streugut« von 1987, auf das zum Abschluss eingegangen werden soll.¹²⁷

Der Titel allein erfüllt bereits eine programmatische Funktion. Streugut, das wahllos auf Wegen verteilt wird, um eine unfallfreie Fahrt zu ermöglichen, ein Ausrutschen oder Schlittern zu vermeiden, ist ein Material, das Reibung erzeugt und eine rauere Oberfläche bildet, die ein allzu schnelles Fortkommen verhindert. Auf diese Weise können auch die Leser:innen durch Jansens Text nicht einfach hindurchgleiten – er ist widerständig, bietet Hindernisse und Reibungsflächen, thematisiert das Fahren, Anhalten und Sich-Irritieren-Lassen.

Jansens Prosagedicht besteht aus zwölf aneinander montierten Textpassagen; zwei davon in Versform. Der überwiegende Teil schildert die Erlebnisse einer nicht näher beschriebenen männlichen Figur (»er«); dazwischen finden sich, durch Unterstreichung hervorgehoben, innere Monologe, die (selbstredend) ein singuläres Ich zum Textsubjekt haben. In den Versteilen tritt ein kollektives Wir auf; zudem gliedern sich immer wieder Apostrophen ein, adressiert an eine »Frau Gräfin«, sowie Reihungen in Paranthesen, beides in Versalien gesetzt. Es ist nicht klar, in welchem Verhältnis diese einzelnen Ebenen zueinanderstehen, auf den ersten Blick scheint es sich um mehrere parallelaufende Texte zu handeln, die willkürlich zu einem Gesamttext montiert wurden.

Eine fünfzeilige Strophe in Versform eröffnet den Text und fasst ihn gleichsam thematisch ein: Zur Sprache kommt eine mediale Dimension, vermutlich eine Anspielung auf Film und Fotografie, zwei Medien, die im Laufe des Gedichts immer wieder eine Rolle spielen: »das schwarz zieht die bilder zusammen.« (J 111) Die Überblendungsfarbe könnte hier auf die Schnitttechnik im Film, das Foto-Negativ oder die schwarze Tinte des Schriftstellers verweisen. Mit der folgenden Sentenz, »das eigene unvermögen ist das behagen der landschaft«, benennt der Text als Hauptthema das Landschaftliche, wobei hier zugleich ein Scheitern einkalkuliert wird. Wer beim Betrachten der Landschaft Behagen, also ein vergnügliches Gefühl oder gar Bequemlichkeit empfindet, scheint, so macht der Text deutlich, nicht in der Lage zu sein, die Landschaft tatsächlich wahrzunehmen. Damit richtet sich Jansen gegen ein Konzept der Beschaulichkeit, Dienlichkeit von Umwelt, gegen das auch Beatniks wie Allen Ginsberg mit ihrer Aktualisierung des Begriffs

124 Alexandre Ferrere: »Creative Environments. The Geo-Poetics of Allen Ginsberg«. In: *Humanities* 9 (2020) H. 101.

125 Justin Quinn: »Coteries, Landscape and the Sublime in Allen Ginsberg«. In: *Journal of Modern Literature* 27 (2003) H. 1/2, S. 193–206, hier S. 194.

126 Böttcher: »Zur Prosa Johannes Jansens«, S. 185.

127 Johannes Jansen: »streugut«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 1, S. 26–32. Aufgrund der besseren Zugänglichkeit bezieht sich das Folgende auf die leicht veränderte Textfassung im *kookbooks*-Band: Jansen: *im keinland ist schönerland stumm*, S. 111–118. Die Ausgabe wird im Fließtext mit der Sigle »(J Seitenzahl)« zitiert.

vom Erhabenen opponierten.¹²⁸ Ein Gefühl von Fremdheit und Unverständlichkeit wird dergestalt auch in den folgenden Versen artikuliert: »abseits kleine menschen die öffentlich selbstgespräche führen in einer / eigenen unverständlichen sprache.« (J 111) Der landschaftliche Raum ist ein sozialer Raum, aus dem der Beobachter jedoch ausgeschlossen ist und zu dem er keinen Zugang findet.

In den folgenden Prosapassagen wird daran angeschlossen: Der Protagonist findet sich, ähnlich wie in Kerouacs *On the Road*,¹²⁹ auf der »überdachten ladefläche eines lastkraftwagens« wieder – wobei unsicher bleibt, wie er dort hingelangt ist (J 111). Teilnahmslos blickt er »durch die öffnung der plane« und sieht »bruchstücke von landschaft« an sich vorbeiziehen: »außen die details der umgebung. verwischte photographien.« Die äußeren Details wecken »assoziationen im kopf« – erinnert sei hier noch einmal an Burroughs' Vorstellung, vermittelt *Cut-Up*-Technik festgefügte Assoziationen zu durchbrechen.¹³⁰ Auch das auf der Ladefläche des LKWs befindliche Subjekt ist spürbar verunsichert ob der Fragmente, die es in der Landschaft entdeckt, »kannte weder das ziel noch den zweck der fahrt«, wird also mit einem hohen Maß an Willkür und Zufälligkeit konfrontiert: »man hatte ihn auf den wagen gesetzt und niemand hatte eine antwort gegeben auf seine fragen wahrscheinlich weil er sie nicht zu stellen gewagt hatte.« (J 111) Anstatt jedoch durch diese Unsicherheit und die aufgezwungene Reisetätigkeit verunsichert zu sein, wird das Subjekt schläfrig, gibt sich den Eindrücken passiv hin. In ihm spiegelt sich die Heimatlosigkeit, die auch in den *Cut-Up*-Erzählungen Burroughs' ein zentrales Thema ist:¹³¹ »vergaß er alle fakten die ihn betrafen am ende sogar sein zu hause wie eine böse erinnerung«.

Nach einem harten Schnitt folgt eine monologisierende Passage, in der ein Ich sich selbst zum Gehen auffordert, sich im Spiegel, aber auch die anderen Menschen um sich herum betrachtet, und dabei das Bild einer Gesellschaft in Angst entwirft, die von Personen der staatlichen Gewalt (»generäle [...] schutzmänner [...] polizisten«) dominiert wird: »dicke mondsüchtige mädchen machen polizisten an. kein schönres land summt so sorglos. kein schönrer mensch spuckt so arglos in den kaffeetopf der guten nachbarrin.« Der Monolog kann, dies wäre eine Interpretationsmöglichkeit, als Paraphrase eines Überwachungsstaats gelesen werden, in dem selbst die Zivilbevölkerung sich gegenseitig beobachtet und ankreidet; sowie als Aufforderung, diese Gesellschaft zu verlassen, ins Dunkel zu verschwinden: »nun geh aus dem licht und schließ die tür hinter dir.« (J 112)

Eine alpträumhafte Szene im Anschluss greift die Passage zuvor insofern auf, als es in ihr um die Kriminalisierung des Privatlebens geht: Das Textsubjekt rennt unter Verfolgung in seine »offenstehende wohnung«, verrammelt die Tür, wird aber durch ein Klopfen und das lautstarke Geständnis eines Nachbarn, seine Frau ermordet zu haben, in der eigenen Privatsphäre gestört. Die Szene, wieder situiert in der »frontstadt«, endet mit einer S-Bahnfahrt zwischen »betonwänden« und »schräg beleuchtete[n] straßen-

128 Vgl. Quinn: »Landscape and the Sublime in Allen Ginsberg«, S. 194.

129 Vgl. Simon Sahner: *Gegen die Fußgängermentalität. Deutsche Beat- und Undergroundliteratur*. Zürich: Diogenes 2023, S. 14.

130 Vgl. Robinson: *Shift linguals*, S. 37.

131 Vgl. Hume: »Burroughs's Phantasmatic Geography«, S. 127.

schluchten« (J 113).¹³² Sie wird also in einer dynamischen Stadtlandschaft verortet, wenngleich der Zusammenhang zu den Passagen zuvor unklar bleibt – der einleitende Satz: »der ruckartige wandel der umgebung war ihm unerklärlich« deutet wieder auf einen harten Schnitt hin, der nicht unbedingt kausal motiviert ist.

Der assoziative Stil wird in den nachfolgenden Szenen fortgesetzt: Der Protagonist betrachtet »die landschaften wie illustrationen aus polnischen kinderbüchern die er als kind geschenkt bekommen hatte« (J 113f), er vollzieht die Praktik des Lesenlernens aus Kindertagen noch einmal nach. Neben einem kurzen Seitenblick auf den Prenzlauer Berg, die Schönhauser Allee, betrachtet er auch alte Fotografien und ein »familienalbum«, das in ihm Erinnerungen wachruft. Zugleich empfindet er zu den eigentlich vertrauten Menschen auf den Bildern eine nüchterne Distanz: »alle gestalten von denen er zeitweilig überzeugt war es wären bezugspersonen entpuppten sich als zelluloidgesichter ohne tiefenschärfe.« (J 114) Angesprochen sein könnte hier der auch in anderen Texten aus dem Prenzlauer Berg deutlich spürbare Generationenkonflikt,¹³³ das Bedürfnis, sich von den älteren Generationen in der DDR abzugrenzen. Zugleich wird diese Distanzierung auch durch die Art und Weise des Betrachtens ermöglicht, das nicht einlässlich an einem bestimmten Ort verharret, sondern permanent neuen Eindrücken ausgesetzt ist: »im vorbeigehen verwischt etwas flüchtiges das immer wieder auftaucht unvermutet und nebenbei aber kaum zu übersehen durch seine unregelmäßige regelmäßigkeit.«

In den unterstrichenen Passagen hingegen werden kleine, absurde Miniaturerzählungen aneinandergereiht: Eine Aufforderung an eine »tante milli«, möglicherweise ein abgewandeltes Anagramm von »Militanz«; Menschen, die arretiert oder entführt werden, Nachbarn, die dabei tatenlos zusehen (J 113) – auch im zweiten Absatz treten »schutzmann oder polizeihelfer« auf. Hier geht es ebenfalls um die allgemeine Propaganda, die in alle Lebensbereiche dringt: »die geschichte war schuld die geschichte von den täglich besuchten bildungseinrichtungen und fleischkombinaten in stadt und land.« (J 115) Das System lässt eine junge Generation voller Ratlosigkeit und ohne Aufgabe zurück, hier symbolisiert durch eine Gruppe streunender »kinder«,¹³⁴ die wiederum das Ich des Textes als »obdachlos« enttarnen. Ein Versuch, der Situation durch Bewegung zu entkommen, scheitert: »so lief ich weiter von einem schauhaus zum nächsten auf der suche nach einer tauglichen tätigkeit.« Der Text fokussiert noch einmal die Position des Beobachters und den Akt des Beobachtens. Hier kommen wieder die Rastlosigkeit und Passivität zum Ausdruck, die sich schon bei Kerouac oder Burroughs finden:

es schien seine bestimmung zu sein außerhalb stehend alles zu beobachten. er hatte diesen standpunkt nicht freiwillig gewählt. es hatte ihn in diese heimat verschlagen. verstört und haltlos hielt er sich in der landschaft auf in der keiner seiner väter

132 Zur Bedeutung der S-Bahn in der DDR-Literatur, auch bei Johannes Jansen, vgl. Müller-Tamm u. Regeler: »Fahrt mit der S-Bahn«.

133 Zum Begriff der Generation, vgl. Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 7f.

134 Mit dem Streunern ist zugleich der Titel des Zyklus, *streugut*, wieder aufgegriffen.

je gelebt hatte. die beobachtung lag auf der hand. die verarbeitung der bilder war unnötig da der prozeß der aufnahme die verarbeitung gleich mitlieferte. (J 115)

Aus diesen Zeilen lässt sich erneut eine Medienkritik herauslesen, die bereits im Gedicht »TV – Montage – Fragment« zu erkennen war. Das Betrachten vorgefertigter, kurzlebiger Bilder hemmt die eigene Aktivität und lässt das Subjekt des Textes resignieren: »irgendwann wird aus einbildung allgemeinbildung und der ausgang der geschichte ist offen.« (J 116) Der Text kritisiert etablierte Strukturen und eine Sichtweise auf die Dinge, ohne genau zu wissen, wie diese Perspektive zustande kommt, ob sie überhaupt notwendig ist oder ob nicht doch andere Positionen existieren. Die beiden daran anknüpfenden Strophen in Versform heben so auch das »Wir« und damit das kollektive, gleichgeschaltete Programm des gesellschaftlichen Systems hervor. Untermauert wird dies durch eine wieder unterstrichene Textpassage, die erneut auf den Polizeistaat, eine aufgedruckte Wohlfahrt (»DER GROBE KEIL DER KARITAS«, J 116) und die Abschaffung von Individualität in der Gesellschaft rekurriert. Unterschwellig verweist dies auf sowjetische Machtsymbolik: die »siegessallee«, vermutlich die Karl-Marx-Straße mit ihren sozialistischen Prachtbauten, und die deutsche Teilung, die durch eine Speise-Szene illustriert wird: »das ganze war eine krücke die eigene fremdheit zu vergessen« (J 117).

Das Textsubjekt reagiert mit der Herstellung von Chaos: Es ordnet die Welt im Sinne von Burroughs' *Cut-Up* neu, »vertauscht[] die tanzpaare wie wörter« und widmet sich dem Abgefallenen: »sammelt[] die reste ein und verteilt[] sie auf fünf lila plastiktüten«. Sammeln und Sortieren werden widerständige Akte, die gesellschaftliche Kategorien und Konventionen infrage stellen. Jansen inszeniert sein Subjekt als Abtrünnigen eines Einheits-Traums (= des Sozialismus): »mit machbaren worten wird man dem traum kaum gerecht in einem land wo jeder eine traumlandschaft verinnerlicht hat.« (J 118) Das anarchische Kämpfen um die eigene »bewegungsfreiheit« bzw. das Subvertieren von »landschaftsbeschreibungen« ist eine Reaktion auf die vorgegebenen »traumbeschreibungen [...] die von einem standort aus hergestellt werden da das reisen zu anderen orten [...] nur auf kosten der eigenen oder einer anderen landschaft funktionieren würde.« Wer zum System auf Distanz geht, hat die Ausbürgerung zu erwarten – eine kritische Reflexion scheint damit verunmöglicht. Bevor Jansens Gedicht abschließend sich selbst, ganz im Sinne der Beat-Literatur, als »ständig scheiternde[n] versuch einer reise...« beschreibt, apostrophiert es daher beschwörend, in Versalien: »DIE MÖGLICHKEIT EINER NEUEN LANDSCHAFT IST UNÜBERSEHBAR VERBORGEN! DIE MÖGLICHKEIT EINER FAHRKARTE IST EIN FAHRSCHEIN.« (J 118)

In einer Gesellschaft, in der alles zertifiziert und bescheinigt, also von einer Autorität beglaubigt werden muss, sind Alternativen rar, ist alles auf Unterdrückung des Abweichenden bedacht – das vermeintliche Ticket zum Verlassen gängiger Strukturen erweist sich als Trugbild, als Fahr-*Schein*. Indem Jansen eine eigene Form der Montage bzw. des *Cut-Up* wählt, um Szenen des Reisens, Beobachtens und Gehens neu zu arrangieren, entwirft er alternative Konstellationen und schafft damit – ebenso wie die Autor:innen der Beat-Generation – einen Möglichkeitsraum, in dem feste Assoziationen aufgebrochen werden und perspektivisch Veränderung eingefordert wird.

Wie die kurzen Ausblicke auf die Lyrik und Prosa Loreks und Jansens gezeigt haben, gab es im »Inner Circle« der »Prenzlauer-Berg-Connection« durchaus Autor:innen, die poetologische Ansichten, literarische Praktiken und Themen aus der Beat-Generation (sogar mit explizitem Verweis) in ihre eigenen Texte einbauten und für ihre Situation in der DDR fruchtbar machten. Sie setzten sich dabei auch mit den Stadtlandschaften im geteilten Berlin und mit in der DDR tabuisierten Themen wie Drogenkonsum, sexueller Devianz oder der westlichen Populärkultur auseinander. Damit weisen sie trotz der ihnen angelasteten Hermetik, ihrer scheinbaren Beiläufigkeit und Verspieltheit, auf die Schranken eingefahrener Denkmuster hin und besitzen dergestalt auch politische Schlagkraft.

5.2 Bilaterale Schreibprojekte – Mitch Cohen und Roderick Iverson

Der Besuch Ginsbergs und Orlovskys im Prenzlauer Berg sowie die produktiven Lektüren von Beat-Literatur stellen bei weitem nicht den einzigen Berührungspunkt der Ostberliner Lyrikszene zum US-amerikanischen Literaturbetrieb dar. So gab es einige Freundschaften und Begegnungen, die auch literarisch hochproduktiv waren und zu mehreren deutsch-amerikanischen Schreib- bzw. Publikationsprojekten im Prenzlauer Berg führten.

Ein frühes Beispiel ist der Schriftsteller und Literaturwissenschaftler Mitch Cohen. Geboren 1952 in Kalifornien, studierte er zunächst Anglistik und Philosophie in Santa Barbara. Nach einer kurzen Zwischenepisode als Au-pair in der Bundesrepublik zog er 1977 nach Westberlin,¹³⁵ um an der Freien Universität Germanistik zu studieren und sein Studium der Anglistik zu beenden. Von einem kleinen Verlag aus Santa Barbara, *Mud-born*, zeitweise *Bandanna Books*, wurde Cohen 1978 damit beauftragt, eine Anthologie in englischer Sprache über die junge Literatur in der geteilten Stadt zusammenzustellen. Jahre später erinnert sich Cohen an diese Aufgabe wie folgt:

Neu in Berlin, 26 Jahre alt und bar jeglicher literarischer, verlegerischer und institutioneller Kontakte hier, fing schon meine Suche nach westberliner Autoren naiv und unprofessionell an. Ich wusste nichts Besseres, als in der Programmzeitschrift »zitty« zu werben und Zettel auf die Mitteilungsbretter der Freien Universität zu stecken.¹³⁶

Noch im selben Jahr, schreibt Cohen, habe der aus der DDR übergesiedelte Schriftsteller und Theatermacher Michael Meinicke vor seiner Tür gestanden, ihm Texte für die Anthologie überreicht und angeboten, Kontakte zu weiteren Schriftsteller:innen aus Ostberlin herzustellen. Schließlich traf Cohen, der durch seine US-amerikanische Staatsbürgerschaft frei und ohne Vorlauf die DDR tageweise besuchen durfte, den Dichter und später als IM enttarnten Dänen Knud Wollenberger auf der anderen Seite der Mauer. Wollenberger stellte Cohen dem Schriftsteller Uwe Kolbe vor, der ihn wiederum an Bert Papenfuß vermittelte. Zwischen Papenfuß und Cohen entwickelte sich, glaubt man

135 Vgl. Böthig: *Sprachzeiten*, S. 152. Der Band führt Cohen als »Mentor« der Szene auf.

136 Mitch Cohen: »Blick von außen«. In: Warnke u. Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen*, S. 60f.

den Selbstaussagen, eine fünf Jahre währende, intensive Freundschaft, mit monatlichen 24-Stunden-Besuchen im Prenzlauer Berg. In dieser Zeit erfüllte Cohen als Grenzgänger eine Schmugglerrolle: »Neben Materiellem brachte ich Bücher nach Osten und in der Unterhose Manuskripte nach Westen.«¹³⁷ Er nahm aber auch an den Diskussionen im Prenzlauer Berg teil und lernte die Literatur der Szene schnell zu schätzen: »Gegen die physische Mauer reisten die Gespräche dieser Untergrundler, die sich noch nicht als solche stilisierten, ferner als die im Kreise sich drehenden politischen Debatten der Westberliner, die ich kannte.«¹³⁸ Unter diesem Zeichen entstanden insbesondere gemeinsam mit Bert Papenfuß mehrere Schreibprojekte, von denen im Folgenden einige skizziert werden sollen.

5.2.1 Mitch Cohens Anthologie

Berlin – contemporary writing from East and West Berlin (1983)

Zunächst kam die von *Bandanna Books* in Auftrag gegebene Anthologie ausgerechnet 1983, im Jahr des Besuchs Ginsbergs im Prenzlauer Berg, unter dem Titel *Ber!in – contemporary writing from East and West Berlin* zum Druck.¹³⁹ Sie ist dreißig Jahre später, 2013, neu aufgelegt worden.¹⁴⁰

Die Anthologie enthält 141 Beiträge von 54 Autor:innen sowie 26 Grafiken. Die Texte sind dabei nicht, wie der Bandtitel suggerieren könnte, in Ost und West, sondern in einzelne, sehr abstrakte thematische Sektionen gruppiert: »Life«, »People«, »Interiors«, »Relationships«, »Work«, »Ideas«, »Confrontations« und »Histories«. Prosa ist lediglich in englischer Übersetzung abgedruckt, Lyrik hingegen auch im deutschen Original. Zudem wurden kleine, von den Autor:innen selbst verfasste Kurzbiografien übersetzt und in die Anthologie eingebaut – nicht immer geht aus ihnen hervor, auf welcher Seite der Mauer die Beiträger:innen leben. Eine vorsichtige Zählung ergibt 13 Autor:innen, die zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in der DDR wohnten oder sie wenige Jahre zuvor verlassen hatten. Aus Westberlin beteiligten sich einige prominente Autor:innen wie Ernest Wichner, Jürgen Theobaldy, Peter Paul Zahl oder der als deutscher Beatnik bekannte Jörg Fauser. Aus Prenzlauer-Berg-Kreisen finden sich in der Anthologie Uwe Kolbe, Michael Meinicke, Lutz Rathenow, Karl Mickel, Hadayatullah Hübsch, Volker Braun, Bert Papenfuß, Knud Wollenberger, Thomas Brasch, Jürgen Fuchs und Stefan Döring. Damit handelt es sich bei *Ber!in* um die erste Anthologie, die die Literaturszene des Prenzlauer Bergs zumindest in Teilen abbildete. Auch die Umschlagabbildung, eine fotorealistische Grafik des DDR-Künstlers Reinhard Zabka, die einen Ostberliner Innenhof darstellt, verweist auf den Prenzlauer Berg.

137 Cohen: »Wenn wir nicht eingemauert gewesen wären«, S. 128.

138 Ebd., S. 127.

139 Mitch Cohen (Hrsg.): *Ber!in. Contemporary writing from East and West Berlin*. Santa Barbara, CA: Bandanna Books 1983.

140 Mitch Cohen (Hrsg.): *Berlin. Bilingual anthology of life in the Divided City*. Bearbeitet von Sasha Newborn. Santa Barbara, CA: Mudborn Press 2013.

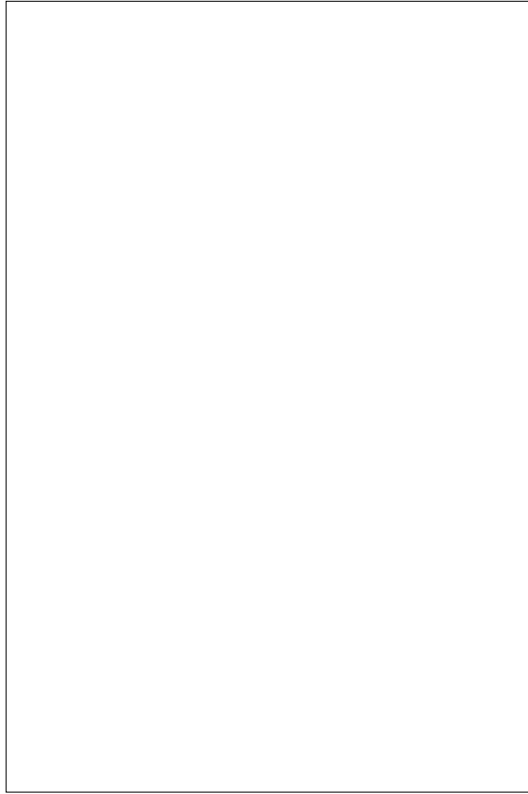


Abb. 34: Titel zu Mitch Cohen (Hrsg.): *Ber!in. Contemporary writing from East and West Berlin*. Santa Barbara, CA: Bandanna Books 1983. © Mudborn Press. Unter Verwendung einer Malerei von Reinhard Zabka. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025

In seinem Vorwort aus dem Jahr 1981 spannt Cohen einen weiten Bogen, vertritt hierbei auch einen kulturvermittelnden Impetus: Er skizziert die Eigenheiten beider Teile Berlins, die Ein- und Ausreisebedingungen für US-amerikanische Staatsbürger ebenso wie sprachliche Differenzen zwischen dem Englischen und dem Deutschen. Bemerkenswert ist auch sein Abriss zur deutsch-deutschen Literaturgeschichte, der mit den Nachwirkungen des Nationalsozialismus einsteigt, über die Neue Subjektivität und die 68er Bewegung bis zur Biermann-Ausbürgerung und den migrantisch geprägten, literarischen Communities im Westen der Stadt reicht. Auch die Bezüge zur US-amerikanischen Beat-Generation, Brinkmanns *ACID*-Anthologie oder die Bukowski-Rezeption Jörg Fausers finden Erwähnung. Während Cohen die Westberliner Szene als »magnet for people who want to lose their provinciality«¹⁴¹ beschreibt, als »haven for West Germany's subcultures«, stellt

141 Mitch Cohen: »Introduction«. In: Ders. (Hrsg.): *Ber!in*, S. 16.

er die Ostberliner Szene aus jüngeren Autor:innen als »a loose, warm community« dar, die sich nicht in Schubladen einordnen lasse: »But even in this small sample it is clearly useless to speak of a ›school‹ of East German writing, to try to find common denominators between Rathenow's Kafkaesque parables, Kolbe's directness and lyricism, Braun's dialectal sailboat-tacking, Gorek's forays into the dense undergrowth of the tongue.« In dieser Weise möchte Cohen seine Anthologie auch nicht als »bird's-eye-view«, sondern als »core sample«¹⁴² verstehen. Trotz seines schlaglichtartigen Charakters ist der Band ein frühes Beispiel für den Versuch, die Ostberliner Literaturszene in ihrer Breite abzubilden und einem größeren, internationalen Publikum zu vermitteln.

5.2.2 Die *Aton-Notate* (1982/84)

Die Freundschaft von Mitch Cohen und Bert Papenfuß(-Gorek) trug indes noch weitere Früchte – das Hauptprojekt der kreativen Zusammenarbeit waren die *Aton-Notate*, eine Grafik-Lyrik-Mappe, bestehend aus acht Blättern mit einer Breite von 56 Zentimetern.¹⁴³ Cohen und Papenfuß hatten die Mappe für die Dresdner *Obergrabenpresse* zusammengestellt; auf ihrer gemeinsamen, dreitägigen Reise nach Dresden lernte Papenfuß wohl auch Sascha Anderson kennen.¹⁴⁴ Die Mappe selbst wurde in einer Auflage von 25 Stück gefertigt; so beziehen sich die folgenden Ausführungen auf das Exemplar Nr. 22, das in den Sondersammlungen der Staatsbibliothek zu Berlin öffentlich zugänglich ist. Jedes der acht Blätter aus der Mappe ist signiert, wobei die Unterschriften darauf schließen lassen, dass Papenfuß den Lyrikteil des Bandes 1982 verfasst und niedergeschrieben hatte – die Grafiken tragen die Handschrift Mitch Cohens, datiert auf das Jahr 1984. Das Konzept der Mappe sowie ihr Zusammenspiel von grafischen und textuellen Elementen legen nahe, dass beide Autoren am gesamten Band zumindest konzeptionell beteiligt waren. Übergeordnetes Thema aller acht Grafik-Lyrik-Blätter ist die ägyptische Mythologie und Historie, vorwiegend das Leben und Wirken Echnatons und seiner Gemahlin Nofretete. Echnaton, gebürtig Amenophis IV., hatte als ägyptischer Pharao den – titelgebenden – Aton in Erscheinung der Sonnenscheibe als Gott über alle anderen Götter erhoben und damit den Polytheismus im alten Ägypten de facto abzuschaffen versucht. Der Ägyptologe Hermann Kees zieht in seinem Band *Der Götterglaube im alten Ägypten* ein verheerendes Fazit dieser Regentschaft. Die vom Volk als »unzulässige Verengung des Glaubens« empfundene Reform habe mit allen bisherigen Traditionen gebrochen und dem Pharao unzählige Feinde eingebracht: »im Grunde vergöttlichte Amenophis IV. damit seinen

142 Ebd., S. 18.

143 Bert Papenfuß u. Mitch Cohen: *Aton-Notate*. Berlin u. Dresden 1984. Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 26. Die Gedichte werden nach dem unpaginierten Beiheft des Bandes wiedergegeben.

144 Cohen: »wenn wir nicht eingemauert gewesen wären«, S. 128.

Eigenwillen«. ¹⁴⁵ Echnaton habe auch einen regelrechten »Bildersturm« auf die Darstellungen und Tempel der anderen Gottheiten ausgelöst und zu einer »weitgehende[n] Enteignung des Tempelgutes« aufgerufen. ¹⁴⁶ Legitimation fand sein ausbeuterisches Verhalten darin, sich als Einheit mit Aton zu betrachten und sich als »göttlich erleuchteter Diener seines Sonderglaubens« verehren zu lassen. ¹⁴⁷

Zum großen Reformator fehlte ihm die schöpferische Kraft, Dinge, die gärend Gestalt gewinnen wollten, seherisch vorauszuahnen und zu gestalten, nicht zuletzt auch der bezwingende Zauber seiner Persönlichkeit, die den Makel abstoßender Häßlichkeit trug. ¹⁴⁸

Kees betont im selben Duktus: »Etwas Entscheidendes ist an diesem König unägyptisch!« ¹⁴⁹ – ein Zitat, das auch Einzug in die *Aton-Notate* erhalten hat. Im »Beiband« der Grafik-Lyrik-Mappe, der sämtliche Gedichte noch einmal als maschinell verfasstes Typoskript enthält, sind einige »Angemerkfloskeln« enthalten, in dem mehrere Kees-Zitate zu finden sind, neben seinem, wie es dort heißt, »Widersacher« Kurt Sethe. ¹⁵⁰ Die Floskeln geben einen Einblick in die umfassenden intertextuellen Qualitäten des Textes: Neben Chlebnikov ¹⁵¹ – und damit der russischen Avantgarde – werden auch Spuren in die US-amerikanische Populärkultur gelegt, etwa zu einer Songzeile der Band *Grateful Dead*.

Es ist nicht auszuschließen, dass auch die Beat-Literatur in einigen der Beobachtungen mitschwingt, die Papenfuß und Cohen in ihren Grafik-Lyrik-Kombinationen herstellen. Cohen selbst hatte seine Abschlussarbeit über William Carlos Williams geschrieben, ¹⁵² Papenfuß rezipierte nachweislich Bob Kaufman, Neeli Cherkovski und George Benet. ¹⁵³ Tatsächlich haben sich auch einige Beat-Autor:innen intensiv mit der ägyptischen Kultur

145 Hermann Kees: *Der Götterglaube im alten Ägypten*. 3., unver. Aufl. Berlin: Akademie-Verlag 1977, S. 371.

146 Ebd., S. 377.

147 Ebd., S. 371.

148 Ebd., S. 374.

149 Ebd., S. 375.

150 Vgl. Eberhard Otto: »Hermann Kees. 21. Dezember 1886 – 7. Februar 1964«. In: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 91 (1964) H. 1/2, S. XVI–XX, hier S. XVI.

151 Vgl. etwa Vjačeslav Vs. Ivanov: »Two Images of Africa in Russian Literature of the Beginning of the Twentieth Century. Ka by Chlebnikov and Gumilev's African Poems«. In: *Russian Literature* 29 (1991) H. 4, S. 409–426. Zur Chlebnikov-Rezeption im Prenzlauer Berg vgl. Cécile Millot: »Changement de génération, changement de modèles. La réception de (Maïakovski et de) Khlebnikov par les poètes du Prenzlauer Berg«. In: Kerstin Hausbei u. Stéphane Gödicke (Hrsg.): *Affinités électives. Les littératures de langue russe et allemande*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006. Abgerufen am 30. August 2023 unter: <https://doi.org/10.4000/books.psn.6237>.

152 Vgl. Mitch Cohen: »A Look at William Carlos Williams / Ein Blick auf William Carlos Williams« (1974). In: *Manna. Zeitschrift für internationale Poesie* (1991) H. 5.

153 Vgl. die Nachlassbibliothek von Bert Papenfuß in der Bibliothek der Akademie der Künste, Berlin. Abgerufen am 30. August 2023 unter: <https://opac.adk.de/webOPACClient.adksis/start.do?Login=woadk&Query=0014%3D%22NB%20Papenfuss%2A%22>.

und hier insbesondere mit den Hieroglyphen beschäftigt: Ed Sanders verlegte in *Egyptian Hieroglyphs* eine Liebesgeschichte in das alte Ägypten;¹⁵⁴ ein Verfahren, das auch Papenfuß und Cohen wählen, wenn sie die Beziehung zwischen Echnaton und Nofretete poetisch verarbeiten. Sanders gründete eine eigene Untergrundzeitschrift mit ägyptischer Symbolik¹⁵⁵ und widmete sich in seinem *Book of Glyphs* der »literary, emotional, historical, mythic, and poetic intensity« von Hieroglyphen.¹⁵⁶ William S. Burroughs verfasste Grafik-Lyrik-*Cut-Ups* unter dem Titel *Hieroglyphic Silence* – ihm zufolge sind Hieroglyphen eingebunden in eine »machinery of discourse and ideology«¹⁵⁷ und daher ein Paradebeispiel für »controlled associations«,¹⁵⁸ die es vermittels *Cut-Up*-Technik aufzubrechen gelte. Sie erfüllten damit auch gemeinschaftsstiftende Funktionen und dienten der In-Group-Kommunikation.¹⁵⁹

Auch für Papenfuß und Cohen sind Hieroglyphen mehr als schmückendes Beiwerk. Bereits im Gedicht »schriftbruch«, das der eigentlichen Textsammlung als Motto vorangestellt ist, geht es um gruppenspezifische Kodierungen und Verfremdungen von Sprache sowie das Aufbrechen von konventionellen sprachlichen Mustern. »nach ueberstandener/ seh-krankheit/ erkennen/ erweiterte augen/ die riffgelaufen/ stabenschiffe/ >ix< als >ka-es< &/ >zet< als >te-es<«. ¹⁶⁰ Selten ist Papenfuß in Bezug auf sein sprachliches Handwerkszeug so explizit geworden. Entsprungen sind diese Selbst-Erklärungen womöglich den gemeinsamen Gesprächen beider Autoren, in denen es immer wieder auch um die sprachlichen Eigenheiten und die Unübersetzbarkeit der Papenfuß'schen Texte ging.¹⁶¹

Auch im ersten *Aton*-Gedicht der Mappe, »ka flugsnfleigs abflug«, stehen Sprache und Sprachreflexion im Zeichen der Hieroglyphen: Die Verse »wir zthen hier o gluefn naext/ dem amoniaktempel« verweist auf den Bildtransfer, den die *Aton-Notate* leisten. Sie nehmen eine Aktualisierung der ägyptischen Symbolik in Bezug auf die eigene Lebensrealität im Kalten Krieg vor. Gestützt wird dies durch eine Grafik, die die Topografien Berlins, Dresdens und des Nildeltas überlagert. Im Gedicht findet sich diese Schichtung der Zeiten und Orte ebenfalls: Ganz im Sinne Burroughs' rebelliert der Text gegen die »einseitniks« mit »xlebnatonoff« (eine Anspielung auf den sowjetischen Bruderstaat) zementierten Sinnzusammenhänge, versucht, diese zu »lokke[n]«. Auf die Situation des Kalten Krieges weist hier bereits der »amoniaktempel« hin. Ammoniak, ein

154 David Herd: »»After All, What Else Is There to Say?« Ed Sanders and the Beat Aesthetic«. In: *The Review of Contemporary Fiction* 19 (1999) H. 1, S. 122–138.

155 *The Ed Sanders Archive*. Publikation auf Granarybooks.com. Abgerufen am 30. August 2023 unter: <https://www.granarybooks.com/images/upload/edsandersarchive.pdf>. Hier S. 20.

156 Ebd., S. 55.

157 María DeGuzmán: »Fatal Hieroglyph. Mexico for Writers of Exile. Malcolm Lowry and William Burroughs«. In: *Scripta. Belo Horizonte* 21 (2017) H. 42, S. 217–235, hier S. 225.

158 Ebd., S. 221.

159 Hume: »William S. Burroughs's Phantasmatic Geography«, S. 114 u. 126.

160 Vgl. zu diesem Gedicht auch: Leeder: *Breaking Boundaries*, S. 166f, die sich allerdings auf die Fassung in *SoJa* bezieht.

161 Vgl. Cohen: »Wenn wir nicht eingemauert gewesen wären«, S. 127: »Er führte mich durch seine Neologismen, seine eigenwillige Orthographie und Assoziationsfelder im Rotwelschen.«



Abb. 35: Bert Papenfuß u. Mitch Cohen: *Aton-Notate*. Berlin, Dresden 1984. © Mitch Cohen / Mareile Papenfuß-Fellien. Fotografie: Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 26. Bl. 7. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

mitunter zu Kampfzwecken eingesetztes Giftgas, war in der UdSSR entscheidend zur Energiegewinnung.¹⁶² Diese Ambivalenz von industriellem Rohstoff und Waffentauglichkeit thematisieren die *Aton-Notate* auch an anderer Stelle, beispielsweise im Gedicht »lixtkraftmantra«, das, als Figurengedicht zu einer Atomrakete geformt, die Huldigung der Atomenergie problematisiert. Das »Mantra« der Lichtkraft (des strahlenden Sozialismus) ist eine Drohgebärde an die »wirklinge / die ihr nirgns seid«. Angekündigt wird die »furxtbarkeit« zerfallender Gestirne – eine Anspielung auf die Kernspaltung: »uran der urian den natter erde / gut aufhob dass er in pexblende / gut ruht tsum ende«. Mit dem Ende ist hier die Apokalypse gemeint, die im Zeitalter der Atomkraft eine reale Bedrohung ist und die Machthaber zu Höhenflügen verleitet: »umrunden ferbunden mit ZU / unserer wirklingkeit«. Das Regime ist »pilsbehuetet« und kann nur mit dieser Atommacht in scheinbarem Frieden existieren: »wir fuehln uns ueberlauf / dass wir am ende sind & tsu frieden gekommen / wie niemand«. Hier greift das Gedicht die Friedenspropaganda der

162 Zur energiepolitischen Abhängigkeit der DDR von der Sowjetunion in Bezug auf Ammoniak, vgl. Rainer Karlsch u. Raymond G. Stokes: *Faktor Öl. Die Mineralölwirtschaft in Deutschland 1859–1974*. München: C. H. Beck 2003, S. 340.

DDR auf, die die Drohkulisse eines Atomkriegs durch die UdSSR stets zur Grundlage hatte. Damit zieht das Regime nicht nur eine vermeintliche Prosperität aus der Atomenergie, sondern auch seine Stabilität nach innen wie außen.

Die Paronymie von Atom und Aton ist dabei der Ausgangspunkt, um Echnaton (als absoluten Herrscher und Vertreter eines göttlichen Monopols) mit der zentralisierten, totalitären DDR zu vergleichen. Besonders deutlich wird dies im vorhergehenden Gedicht »kriexerfoeniks«, grafisch dargestellt durch ein Flugsaurierskelett mit Krone und Zigarre, an dessen Flügeln sich der Text aufspannt. Der »kriexerfoeniks« symbolisiert hier den hörigen Beamten oder Untertanen des göttlich erleuchteten Regimes:

kriexerfoeniks

mit sonnenaufgang
erwaxen die toten
Tadellos Sprachlos
& huldigen dem
lebendixten gotte
herrn der lixtorte
sohn des lebelixts
der der ztaat aux ist

lad ihn aufn bier ein
wird er nixt kommon
likoer trinkter & allein
er isn koenix hoeher als
koenixe for & nax ihm
& wir kriexer & gekixer
hoeher beamtet solang
ihm nur die sonn zeint

koenixs leidt lixt aton
pintenkind erhoehend
sein sie sonnenbrueder
wonnenbrut biertrinker
loeffeln Buchstabensuppe
koenixs leidt lixt aton
teitwillens liebaffen
tseitweilig herauslebend

dox brixt er & er brixt
ztampfen wir die ztaben
sind ihm die Buchzünder
aufrauxer fon weiraux
zreiber der luegeworte
& nutser des hebewixts
des neuen koenixs zmutts
koenixs leidt lixt amon

Die erste, achtversige Strophe beschreibt eine Gemeinschaft, die sich komplett nach der Sonne, ihrem Auf- und Untergang richtet, dabei aber seltsam untot sowie uniform, »Tadellos Sprachlos« bleibt. Einzig lebendig ist der Gott, dem sie »huldig[t]«: Eine Einheit aus Vater und Sohn, Aton und Echnaton, absolutem und diktatorischem Regenten, »der der ztaat aux ist«. In dieser Struktur können auch einige Referenzen auf die DDR-Propaganda ausgemacht werden, etwa die Hymne der DDR, »Auferstanden aus Ruinen«, oder die aufgehende Sonne im Logo der FDJ: »denn es muß uns doch gelingen, / daß die Sonne schön wie nie / über Deutschland scheint.« Das System züchtet sich willige »sonnenbrueder«, die die Propaganda wie eine »Buchstabensuppe« löffeln – ein Bild, wie es bereits bei Jansen,¹⁶³ aber auch in der Beat-Literatur zu finden ist.¹⁶⁴ Der Ab-

163 Vgl. Jansen: *im keinland ist schönerland stumm*, S. 41.

164 Vgl. Robinson: *Shift Linguals*, S. 32.

soluheitsanspruch des sozialistischen Regimes mündet in Superlativen: »er isn koenix hoehier als/koenixe for/nax ihm«, seine Untertanen »kriexer & gekixer«, die insofern oben in der Hierarchie stehen, als »ih[nen] nur die sonn zeint.« Mit dieser zeitlichen Einschränkung kommt wieder die Endlichkeit ins Spiel, die sich besonders in der letzten Strophe äußert: »dox brix er«, heißt es dort – Verursacher dieser Diskontinuität ist ein Wir, also eine Gemeinschaft von Individuen, die die »ztaben« zerstampfen, als »Buchzänder« agieren, den vermeintlich göttlichen Weihrauch profanisieren und durch den Abfall von der einzig möglichen Wahrheit schelmisch »luegenworte« streuen. Statt der »furxtbarkeit« etablieren sie die Fruchtbarkeit, namentlich durch den Gott Amun. Wie Kees konstatiert, verfolgte Echnaton »Amun und seine Beigötter unerbittlich«, im Glauben, »mit Waffengewalt drohend«¹⁶⁵ eine absolute »Wahrheit« schaffen zu können.¹⁶⁶ Zugleich habe er sich als geschickter Propagandist erwiesen, der die politische Wirkmacht des Worts einzuschätzen wusste: »Oft ist richtig betont worden, worin die wundersame Anziehungskraft der Atonlehre des kränklichen Fanatikers auf dem Königsthron auf die Neuzeit beruht: auf der zarten Poesie seines Sonnengesangs.«¹⁶⁷ Ebendieses Zitat findet sich auch in den »Angemerkfloskeln« der Mappe.

Die *Aton-Notate* lassen sich somit als Seitenhieb auf die Staatspropaganda, das Sprachregime der DDR interpretieren: Zum einen, indem sie die Lichtmetaphorik Echnatons mit der des Sozialismus engführen – besonders deutlich wird dies in den Gedichten über Echnaton und Nofretete, die ein Relief aus den Staatlichen Museen zu Berlin als Prägung im Blatt illustriert.¹⁶⁸ Im Gedicht »komm aton om« wird ein Begattungsspiel zwischen den beiden Hoheiten in derbe erotische Metaphern gefasst; bis hin zu den lautmalerschen Silben »on« und »om«, die zum Ende des Gedichts so dahingekritzelt werden, dass sie auch als Spermien und Eizellen gedeutet werden können. Dabei ist nicht klar, welche Funktion Nofretete in Bezug auf den politischen Gehalt des Echnaton-Gleichnisses hat, möglich wäre hier eine Identifikation mit Matushka Rossiya, der Mutter Russland.¹⁶⁹ Doch die Vereinigung unter der Sonne des Sozialismus, das »lixtzpiel«, hat laut dem Folgegedicht auch ein »naxtspiel« und damit eine Kehrseite: Es erwächst eine Generation, die im System zunächst von »zoenheit« und »wahrheit, die unser brot ist«, geblendet wird, sich also in das propagandistische Regime fügt. Doch der Text lässt nun, auch durch die rötlich-düstere Farbgebung des Blattes, eine Götterdämmerung sich voll-

165 Kees: *Götterglaube*, S. 374. Auch Ginsberg beschreibt die Kriegsmaschine und Propaganda (hier der USA) in ägyptisch-mythologischen Bildern, vgl. etwa das berühmte Gedicht »Howl«: »What sphinx of cement and aluminium bashed open their skulls and ate up their brains and imagination.« Ginsberg: *The poems*, S. 134–141, hier S. 139.

166 Kees: *Götterglaube*, S. 371.

167 Ebd., S. 372.

168 Semenckare schenkt seinem Schwiegervater Echnaton Wein ein. Gipsformerei in den Staatlichen Museen zu Berlin. Abgerufen am 30. August 2023 unter: <https://www.gipsformerei-katalog.de/Semenckare-schenkt-seinem-Schwiegervater-Echnaton-Wein-ein/R-00918.0>. Es ist ungeklärt, ob die Darstellung Semenckare oder Nofretete zeigt, vgl. die hinterlegten Objektinformationen.

169 Vgl. Joanna Hubbs: *Mother Russia. The feminine myth in Russian culture*. Bloomington [u. a.]: Indiana University Press 1993.

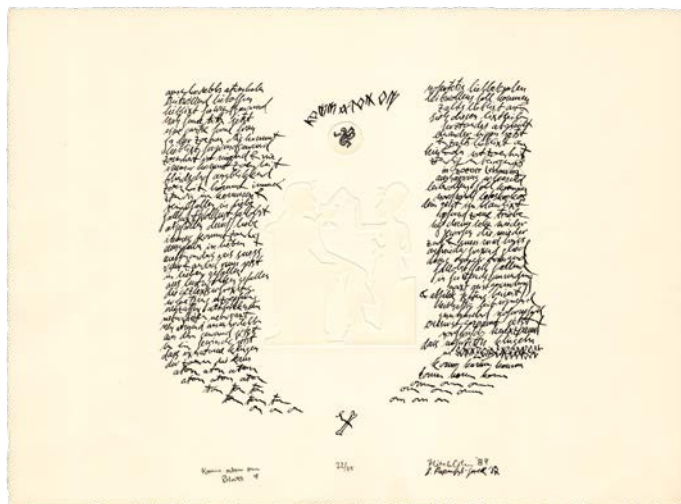


Abb. 36: Bert Papenfuß u. Mitch Cohen: *Aton-Notate*. Berlin, Dresden 1984.
 © Mitch Cohen / Mareile Papenfuß-Fellien. Fotografie: Sondersammlung KD
 der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 26. Bl. 4.
 © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

ziehen: Die dem Tagwerk nachgehenden Kinder werden durch das »abendlixt« zu »nichtsnutzen«, sie begehren gegen die Generation ihrer Eltern auf.¹⁷⁰

Angedeutet wird dieser Widerstand gegen das Sprachregime DDR bzw. die Ideologie Echnatons bereits im dritten Gedicht der Mappe, dem Text »an amonst beamtlinge finstpriester«. Die Gegenüberstellung von Sprachregime und Abweichlern wird hier durch zwei Hände symbolisiert, deren Abdrücke den Rahmen des Gedichts bilden. Die Eintragungen von Mitch Cohen in und um die beiden Handabdrücke machen den Bezug zum Regime der DDR klar: Aufgelistet wird eine Reihe von Wortkomposita und Neologismen mit dem Lemma »Hand«: »Abhandlung«, »Handfläche«, »Abhandtke-komment« – dazwischen Begriffe, die das Behördendeutsch der im Gedichttitel genannten »beamtlinge« aufgreifen: »Antrag«, »Sprechzimmer«, »Beschlußverkauf«, »Leerstelle«, sowie, als Anspielung auf die Grenzmetaphorik des Prenzlauer Bergs,¹⁷¹ die Worte: »ABGRENZUNG / Grenzfallezungenbrecher / des jungen Becher / joghurt Jahren mit Gittarren / Aufwiegelnlid«. Den gewaltsam Fakten schaffenden Begriffen setzt die Grafik Verballhornungen entgegen, die an die Sprache des Regimes anknüpfen und es dabei subvertieren, ins Lächerliche ziehen. Für diese beiden Formen der Sprachverwendung stehen auch die zwei Handabdrücke; einer beschriftet mit »flesh«, der andere mit »bones« – oder, um die zweite Überschrift des Blattes aufzugreifen, das sowjetisch ge-

170 Siehe das Papenfuß-Gedicht »ich bitte ja um aufmerksamkeit till denn. eine freiformerzählung« in Kap. 2.2.1 dieser Untersuchung.

171 Vgl. Leeder: *Breaking Boundaries*.

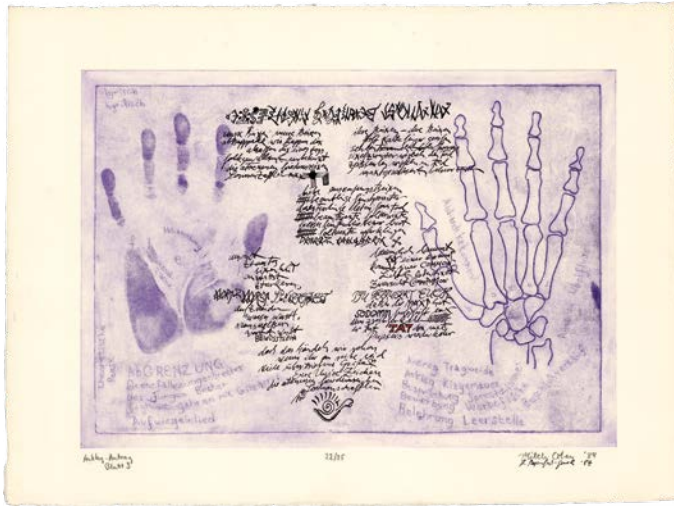


Abb. 37: Bert Papenfuß u. Mitch Cohen: *Aton-Notate*. Berlin, Dresden 1984.
 © Mitch Cohen / Mareile Papenfuß-Fellien. Fotografie: Sondersammlung KD
 der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 26. Bl. 3.
 © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

formte »kyrillisch«, die Sprache des Machthabers, mit der eigenen poetischen Sprache, »lyrisch«. Die Hände spannen zugleich den Text an ihren Fingern auf, der ebenfalls jeweils zwei Strophen gegenüberstellt und dann in einer zusammengeführten Strophe miteinander konfrontiert.

Gleich in den ersten beiden Strophen (links und rechts) wird diese Gegenüberstellung in Form von Parallelismen und Chiasmen erreicht: »unsre tseixen unsre tseixen« versus »ihre tseixen ihre tseixen«. Die Zeichen der Anderen (»ihr«) sind, so verrät das Gedicht, »maxtgewaxen« und werden mit »sixelzwerter[n]« verteidigt – ein Verweis auf die sowjetische Flagge –, zementiert durch »zpitzseulen«, also monumentaler, phallicher Architektur, und »bohrtuerme«, die zuvor bereits benannte materielle Abhängigkeit. Demgegenüber stehen nun die »folksgewaxen[en]« Zeichen des Wir, das dem Regime mit seiner Halbwertszeit droht: »abzaffen dix eines tags«. In der dritten Strophe wird zunächst eine Bändigung dieser umstürzlerischen Gedanken geschildert. Das Regime fährt seine »ausrufungseixen« auf: »beamtinge finstpriester / duesterlinge«, »folterwixte«, die sich vom Brot des Staates laben und dessen Mystifizierung vorantreiben: »dhrr / kallabbrik«. Unter der Staatssicherheit (verenglicht: »amonst ztaates sixerheit«) wird die Sprache eingehegt, muss »wort & wusst« ans »bewusstsein« gekoppelt sein. Doch den »rumsueltser[n]« vermag ein närrischer, abweichlerischer Singsang das Spiel zu verderben: »dammidu dammt [...] kommt einer kommon [...] tsufersixt kommon«. Die Onomatopoesie, Alliterationen und Assonanzen verdeutlichen hier eine Verschränkung des Deutschen und Englischen, wie sie etwa im Zuge der Beat-Debatten der DDR

auch ein Politikum war. Diese Vermischung stört den »zreibferkehr«, indem sie ihn »fer-ruekkt« – im närrischen, skatologischen Bild ist noch von »pupsers wiederkehr«¹⁷² die Rede. Das Gedicht endet mit einer bedrohlichen Abschiedsformel:

dox das hendeln wir zon
 wenn ihr an reihe seid
 fiele uebertriebene gruesse
 eure unsre tseixen
 die atoenenen friedensreixen
 sonnenzaftler

Das »Händeln« greift die Handsymbolik des Blattes erneut auf, aber auch die Eulenspiegel'schen Händel, das Streitig-Machen. Die Übertreibung und Überzeichnung, die die *Aton-Notate* selbst ausstellen, ist Teil dieser widerständigen Dynamik. Sie organisiert sich, wie hier deutlich wird, vor allem über sprachliche »tseixen«.

Das letzte Gedicht des Bandes knüpft sowohl in seiner Form (zwei parallele Strophen, die einander gegenübergestellt werden) als auch in der Motivik daran an:

sonnzeib wirfs ab
swar fern sags wahr

slastet zwer auf
 deinen zultern
 wirf zuld ab fern
 sgibt keinen tod
 & jedes sie isn du

slixtet leixt fon
 deinen zultern
 zu heisst das lixt
 sgibt ka einen tod
 erbluehend in zu

sgibt keinen tod
 ztralen die in
 henden enden
 sonnzeib ztralt ab
 ztralen lixthenden

sgibt kam einen tod
 hende selbst
 der ztralen anfang
 ztralender anfang
 ferbindend beginne

deiner hende lixt
 ztralt dsertlixkeit

Trotz der erdrückenden Macht Echnatons, die Sonne im Rücken, endet die Mappe folglich mit einer optimistischen Perspektive: Die Todesdrohung mit Aton bzw. der Atom-macht bleibt eine leere Gebärde, die von widerständigen Stimmen entlarvt und vorgeführt werden kann. Die »hende selbst« haben das Potenzial, das Licht der Sonnenscheibe

172 Vgl. das Eulenspiegel-Kapitel 2.2.1 in der vorliegenden Untersuchung.

zu brechen – dies ist möglich, indem sie »verbindend« tätig sind, also neue Assoziationen, neue Zusammenhänge stiften und dadurch eine andere Perspektive auf die Dinge befördern. Dem Machtgebaren des Staates, dem Protzen mit Kraft und Waffengewalt, gilt es mit einer »dsertlikkeit« zu begegnen, die den Tod nicht fürchtet, sondern »erblühend in zu«, ihm entgegenwächst.

5.2.3 Das Treffen der »Begegner«. Cohens und Papenfuß' Innerview (1984)

Als dritter Text, der die gemeinsame Arbeit von Papenfuß und Cohen demonstriert und reflektiert, sei ein gegenseitiges, stilisiertes Gespräch vorgestellt, das 1987 in der 14. *schaden*-Ausgabe erschien, allerdings weit vorher, vermutlich 1984, verfasst wurde.¹⁷³ Es trägt den Titel: »Zwiespältiges Mutual Innerview der Begegner Michoacan & Mandragorek (in halbseitigen Flaggen & übergreifenden Antworten)«¹⁷⁴ und setzt damit einen besonderen Akzent auf der Reziprozität des Austauschs und einem scheinbar kulturvermittelnden Impetus – zu denken wäre beispielsweise an die »Berliner Begegnung«, die es in der DDR auf offizieller Seite in den 1980er Jahren gab.¹⁷⁵ Mit dem Titel ist bereits die Struktur des Textes vorgegeben: Cohen (= Michoacan) und Papenfuß(-Gorek) (= Mandragorek, in Anlehnung an Papenfuß' poetologische Wappenpflanze, die Alraune) stellen sich gegenseitig »Fragen«, die durch die Position auf dem Blatt eindeutig zugeordnet werden können: Cohen hat die linke, Papenfuß die rechte Spalte. In der Mitte sind dann die Antworten des jeweils anderen zu finden. Die »Fragen« bzw. »Flaggen« selbst stellen eher Anmerkungen oder Anregungen dar, die vom anderen Part aufgegriffen und weitergedacht werden. Auf diese Weise entsteht ein äußerst dynamischer, facettenreicher Text, der hier nicht in seiner gesamten Tiefe besprochen werden kann. Erstaunlich für den vorliegenden Zusammenhang sind die vielen intertextuellen Verweise, die im Dialog entwickelt werden, und die den Text, aber auch die Beziehung beider Autoren zueinander in andere Richtungen hin öffnen. Da wären zum einen die Mottogeber des Textes, Francesco Petrarca und John Cage; dann Mitch Cohens erste »Flagge«, die von »Rhizome[n]« handelt: »Pilzgeflechte verbreiten sich unbemerkt und unterirdisch. Sie sind na-

173 Mitch Cohen durfte ab 1984 nicht mehr nach Ostberlin einreisen, vgl. Cohen: »wenn wir nicht eingemauert gewesen wären«, S. 128f.

174 Bert Papenfuß u. Mitch Cohen: »Zwiespältiges Mutual Innerview der Begegner Michoacan & Mandragorek (in halbseitigen Flaggen & übergreifenden Antworten)«. In: *schaden* (1987) H. 14, S. 1–7 [= 67–81]. Ebenfalls zu finden in: Michael u. Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein*, S. 222–231. Im Folgenden wird auf die *schaden*-Ausgabe des Textes mit der Sigle »MI Seitenzahl« im Fließtext Bezug genommen.

175 Zum Verlauf der Berliner Begegnung zur Friedensförderung, vgl. *Berliner Begegnung zur Friedensförderung. Protokolle des Schriftstellertreffens am 13./14. Dezember 1981*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1982; sowie, zur weiteren Einordnung des Treffens: Jutta Müller-Tamm: »Berlin International. Literaturpolitik in den 1970er und 80er Jahren«. In: Dies. [u. a.] (Hrsg.): *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970–1989)*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2023, S. 1–33, hier S. 28f.

hezu unausrottbar.« (MI 1) Cohen greift hier den direkten Theoriezusammenhang von Deleuze und Guattari auf, und bezieht diesen – auch in seiner nächsten »Flagge« – auf das Untergrund-Netzwerk des Prenzlauer Bergs, über das er an Papenfuß gelangte. Papenfuß' Antwort dazu ist nicht weniger anspielungsreich: »Lassen sie nicht zuerst, nach dem obligatorischen Lunar-Plexus-Beben, ›drum & re-drum‹ Kundalini hoch/runter ›howlen‹, die Identitäten (Maßeinheit für Id) steigen & dann zuzweit der Birne Leuchten anbeginnen?« (MI 1) Neben der Mondflechte, einer unter anderem bei Heißenbüttel zur poetologischen Reflexion verwendeten Pflanze,¹⁷⁶ die bereits in den *Aton-Notaten* das »naxtspiel« umrankt hatte, führt Papenfuß mit dem Kundalini den Tantrismus ins Spiel, es beschreibt dort die menschliche »Schlangenkraft«, die der Materie am nächsten steht.¹⁷⁷ Auch Allen Ginsbergs »Howl« ist in Papenfuß' synkretistischen Formeln zu finden.¹⁷⁸ Es ist hier als Anspielung auf ein Selbstverständnis der jüngeren Generation, das Sich-Abgrenzen von den Älteren zu verstehen. Im Feld der organischen Metaphern, die bereits durch Papenfuß' Decknamen, Mandragorek, eingeleitet wurden, handelt der Text vom Zusammenspiel aus Mikrokosmos und Makrokosmos, den »Mitmenschentieren« im Untergrund, von Cohens Anthologie als »Studie der zarten Pflanzen« (MI 1) – erinnert sei hier noch einmal an die Forderung nach »dsertlixkeit« aus den *Aton-Notaten*. Nach einem kurzen Seitenblick auf die Geschichte des *Berlin*-Buches, die Kontaktaufnahme zwischen beiden Autoren, kommentiert Papenfuß seine eigene Poetik: »Ich wurde & werde gefrugen & gefragt, ob ich mich mit sanskr., hebr., gr., gäl., schwed., dän., fläm. ›beschäftigt‹= hätte; also begann ich, mich mit Rotwelsch zu ›beschäftigen‹ [...].« (MI 1) Papenfuß beschreibt hier ein Zusammenspiel aus Fremd- und Eigenzuschreibungen; wobei die Begegnung mit Cohen diese Fragen der eigenen Poetik aufwirft und ihn damit zur Selbstreflexion anregt. Das Rotwelsch¹⁷⁹ steht im Kontrast zum »Kaderwelsch« (MI 7) der offiziellen Sprache, wie es zum Ende des Textes hin genannt wird. Im Stil der organischen Metaphern bezeichnet Papenfuß seinen Wortschatz als »verwildert«, seine Sprachgebilde als »Mutanten«. Cohen wiederum antwortet: »Wir sind füreinander Medium« (MI 2) und spricht von einem »Kaleidoskop« mit »verwilderten Brechungen« – er greift also das Vokabular Papenfuß' auf, um das Reziproke des Austauschs in Worte zu fassen. Die folgenden Passagen beschäftigen sich mit der Poetik des Fehlers – anspielend auf C.G. Jung, Sigmund Freud und Wilhelm Reich –, der Zirkulation von Geld und »mappen«: Es handelt sich um versteckte Anekdoten aus der Beziehung beider Autoren, etwa der

176 Vgl. Helmut Heißenbüttel: »Rückwärtsgeschichte«. In: Ders.: *Das Ende der Alternative. Einfache Geschichten. Projekt 3/3*. Stuttgart: Klett und Cotta 1980, S. 118: »Mondflechte auf einem Stück Wiese zwischen allerlei Gebüsch. Halb vergessene Verse. Vage Erinnerungen, die sich zu einer Landschaft weiteten, die es nie gegeben hatte. Simmungen, Ahnungen, Überwältigungen, das Vertraute, das er einst gewesen war und in das er nun ganz und gar versank.«

177 Vgl. etwa Arthur Avalon (alias Sir John Woodroffe): *Die Schlangenkraft. Die Entfaltung schöpferischer Kräfte im Menschen*. Weilheim: Barth 1961.

178 Vgl. Ginsberg: »Howl«. In: Ders.: *Collected Poems*, S. 134–141.

179 Die Verbindung von Rotwelsch und Beat-Literatur wurde in der späten DDR u.a. in den *Weimarer Beiträgen* hergestellt, vgl. Joachim Meinert: »Von Aussteigern und Aufsteigern«. In: *Weimarer Beiträge* 33 (1987) H. 2, S. 236–255, hier S. 239.

Schmuggeltätigkeit Cohens und seiner Vorliebe für Übersetzungsfehler, wie er sie im Vorwort seiner *Ber!in*-Anthologie beschreibt.¹⁸⁰ Im Anschluss daran geht es noch einmal um das deutsch-amerikanische Aufeinandertreffen. Bezeichnenderweise assoziiert Cohen Papenfuß mit einem seiner »Vorfahren« – fühlt sich also an die US-amerikanische Lyriktradition erinnert. In dieser Weise ist nun auch Papenfuß' Antwort verenglicht: »Take a hint: Hinks & Punksters befürchten einander nur, ihrer massenmedialen Herabkunft wegen, zum Streit.« (MI 3) Durch das chiasmische Wortspiel mit »Punks & Hipsters« werden hier die Gemeinsamkeiten der Beat-Bewegung in den USA¹⁸¹ und des Punk im geteilten Deutschland herausgestellt.¹⁸² Trotzdem zielt Papenfuß auch noch einmal auf das zunächst Befremdende von Cohens amerikanischer Herkunft:

Das Auftauchen des ersten
Amis, weizenkeimeingeschworen &
lautmalerisch die geistige Form
einer mexikanischen Provinz per-
sonifizierend, bewies vorrüber-
gehend die »reale Existenz«
Amerikas, aber: dasz du nun auch
gleich noch »Tellerwäscher« gewe-
sen sein mußtest, ob nun für die
R.A.F. oder die U.S.-Luftwaffe
skeptizierte uns zusehends &
Amerika verschwand dorthin,
woher es uns gekommen war (Holly-
woodstock) & du wurdest ein
Friedrichshainanrainer kreuz-
bergianischer Anstammung, um
nicht zu sagen: ein Berliner. (MI 3)

Papenfuß beschreibt einen Prozess der Initiation in die Szene, in dem Cohen zunächst als »Amerikaner« mit den verschiedensten Stereotypen assoziiert wird, die er dann jedoch nicht bestätigt – und schließlich als Teil der »Prenzlauer-Berg-Connection« akzeptiert wird. In seiner Antwort stellt sich Cohen nichtsdestotrotz als Amerikaner dar, oszillierend zwischen »Dies-nie-land« und »Pop Drogen der ersten Stunde« (MI 3). Während er sich also als Seitenwechsler, als Grenzüberschreiter inszeniert,¹⁸³ bemerkt er in Bezug auf

180 Vgl. Cohen: »Introduction«. In: Ders. (Hrsg.): *Ber!in*, S. 17f.

181 Vgl. zum Begriff Hipster: Steven Watson: *The Birth of the Beat Generation. Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944–1960*. New York: Pantheon Books 1995, S. 121.

182 Zum Punk in der DDR, insbesondere am Prenzlauer Berg: Henryk Gericke u. Michael Boehlke (Hrsg.): *Too Much Future. Punk in der DDR*. Berlin: Verbrecher 2007.

183 Vgl. dazu auch Papenfuß: »Mürrisch bezahltst du / Eintritt / in unseren Aktivitäten-Zoo & / hockst in den Tabernakeln der Leibesvisitation«, Cohens Antwort, im mythischen Gestus der *Aton-*

Papenfuß fast anerkennend: »Du bleibst«, was dieser wiederum mit dem gemeinsamen Credo der Szene, »ich fühle mich in grenzen wohl«, beantwortet (MI 3).¹⁸⁴

Überhaupt finden sich im »Mutual Innerview« zahllose Sticheleien – etwa, wenn Papenfuß Cohens »Flagge« nach der Kunst als »Ausübung von Rache und Rausch« lapidar mit dem Kommentar: »Dumme (pardon, ich meine: sich erübrigende) Flagge« (MI 6) kommentiert, Cohen den Vorwurf des Zu-Spät-Gekommen-Seins (und damit bspw. Volker Brauns *Rimbaud*-Anschuldigungen)¹⁸⁵ wieder aufgreift oder beide, wie in der elften »Flagge«, darüber sinnieren, welche Regionen der Welt sie mit ihren jeweiligen Pässen nicht bereisen dürfen (MI 6f). Der Unterschied beider Lebenswelten wird auch deutlich in einer »Flagge«, in der Papenfuß einen von Cohen jüngst eingeworbenen Literaturpreis anspricht: »Was dir als Zutrauen zufließt bzw. dich als Neid trifft, würde mich hier als Mißtrauen hintergehen.« (MI 5) Der Preis einer offiziellen Institution – Cohen hatte den Literaturwettbewerb »Stadtteilchen« am LCB in Westberlin gewonnen¹⁸⁶ – käme in der Szene des Prenzlauer Bergs einem Ausschluss aus der Gemeinschaft gleich.

Im »Innerview« geht es aber auch um gemeinsame Erfahrungen, etwa das Erleben eines »Blauen Wunders« in Dresden – eine Anspielung einerseits darauf, dass in der gemeinsamen Zusammenarbeit in Dresden womöglich Brücken geschlagen wurden, wobei die Anführungszeichen und Cohens Antwort: »True blue indeed« auf einen verborgenen Insider hinweisen (MI 6). Auch die *Aton-Notate* selbst werden direkt angesprochen – Mitch Cohen schreibt dazu: »Sonnenfinster: Beim Entwurf der Aton-Notate und bei der dazugehörigen Dresdner Seelenwanderung wurde alles zu Hieroglyphen, Zeichen, Anregungen. Nach Echnatons Tod vernichteten die Priester Amons die Spuren des »Frevelers«.« (MI 4) Dies lässt sich lesen als direkte Anspielung auf die Inhalte und Themen der Grafik-Lyrik-Mappe. Papenfuß streut anschließend noch einen Hinweis auf die Bezugsmöglichkeiten der *Aton-Notate* ein (»Zu beziehen durch beide.«) und antwortet, indem er den in den Gedichten beschriebenen Gang von der umsorgten Vormundschaft in die eigene, rebellierende Nachtseite explizit anspricht, sie gar auf die DDR-Realität überträgt: »Als uns heimleuchtete, daß administrative Autoritäten weder welche seien, noch hätten, wurden wir notgedrungen zu deren Gegnern.« (MI 4) Doch die sich verändernde politische Situation lässt Papenfuß über eine Fortsetzung sinnieren: so »wäre eigentlich ein Zyklus »Atom-Motetten« unfehl am Platz«. Dergestalt endet das »Mutual Innerview« mit einem Ausblick und der Überlegung, weitere gemeinsame Projekte anzustoßen. Nach Cohens Einsatz: »Fort mit den Wahrheiten und ihren durchgelaufenen

Notate: »Um den Styx zu überqueren und in die Unterwelt zu kommen, bezahlt der Verstorbene eine Münze.«

184 Vgl. Leeder: »ich fühle mich in grenzen wohl«.

185 Vgl. Braun: »Rimbaud«, S. 990. Dort erfolgt mit der Abwertung des Prenzlauer Bergs auch ein Seitenhieb Richtung Beat-Generation: »(Kerouac, der führende Beatnik: »Sei immer blödsinnig geistesabwesend! My style is based on spontaneous get-with-it unrepressed wordsliding.«) Unsere vermeintlichen Neutöner, Hausbesetzer in den romantischen Quartieren [...], sind wohl gute Anschaffer, die fleißig auf den Putz hauen.«

186 Dokumentiert in: Mitch Cohen: »Stadtteilchen«. In: *Literatur im technischen Zeitalter* (1984) H. 1, S. 7–11.

Schuhsohlen! Wir wollen uns gleich frische Wirrheiten holen«, antwortet Papenfuß an-
glophon: »Ausverstanden, Mitch! Anywhere out of the void!« (MI 7)

Bei dieser Ankündigung sollte es bleiben: Mitch Cohen wurde, vermutlich durch die Spitzeltätigkeit Andersons, ab 1984 der Zutritt zur DDR versagt und die Freundschaft zu Papenfuß kam zum Erliegen. Dennoch bleibt der Austausch zwischen beiden Autoren ein Paradebeispiel dafür, dass sich die Szene trotz der ihr vorgeworfenen Hermetik auch nach außen hin öffnete. Zudem sind Cohens Erkundungen und kollaborative Arbeiten am Prenzlauer Berg nicht folgenlos geblieben, sondern trugen bis in die späten 1980er Jahre hinein Früchte.

5.2.4 Deutsch-amerikanische Schreibprojekte der späten 1980er Jahre

Wiederholt gab es in den 1980er Jahren Öffnungsbewegungen des Prenzlauer Bergs in Richtung Vereinigte Staaten: Als beispielsweise zur 750-Jahr-Feier in Westberlin 1987 eine Reihe von bekannten Schriftsteller:innen im Hebbel-Theater und an der Freien Universität Berlin zu Gast waren, besuchten diese in Begleitung von Joachim Sartorius, dem Leiter des Berliner Künstlerprogramms, die Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß auf der anderen Seite der Mauer.¹⁸⁷ Es kam zu einer Lesung gemeinsam mit Bert Papenfuß, Stefan Döring, Eberhard Häfner, Johannes Jansen und Ekkehard Maaß – von US-amerikanischer Seite lasen Marilyn French, Walter Abish, Donald Barthelme, Grace Paley, Robert Coover und William Gaddis. Einige von ihnen hatten im Laufe ihres Westberlin-Aufenthalts mehrfach den Salon Ekkehard Maaß' besucht.¹⁸⁸ Innerhalb der Szene publizierten sie allerdings keine Texte.

Ein literarisch produktiver Austausch mit den USA in den späten 1980er Jahren lässt sich am Beispiel des Literaturwissenschaftlers und Dichters Roderick Iverson beobachten: Als Mitautor der legendären Zeitschrift *Beatitude* war er im US-amerikanischen Literaturbetrieb gut vernetzt – zudem lebte er während seiner Jugend für längere Zeit in Wien und war daher mit der deutschen Sprache vertraut.¹⁸⁹ Zwischen Oktober 1985 und Mai 1986 hielt er sich in Westberlin auf und lernte, womöglich über seinen Kontakt zu Mitch Cohen, die Literaturszene des Prenzlauer Bergs kennen.¹⁹⁰ Durch den Besuch von Lesungen der Szene knüpfte er schnell auch persönliche Kontakte – aus diesen Begegnungen erwuchs ein Partnerprojekt auf Zeitschriftenebene: 1988 steuerte Roderick Iverson so Texte zur Zeitschrift *Verwendung* bei und vermittelte – gemeinsam mit Mitch Cohen, der ebenfalls in der Ausgabe vertreten ist – weitere US-amerikanische Dichter:innen.¹⁹¹ Die Zeitschrift *Verwendung*, 1987 von Egmont Hesse gegründet, hatte gerade eine Öff-

187 Vgl. Maaß: »die Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß«, S. 53.

188 Vgl. Böthig (Hrsg.): *Sprachzeiten*, S. 128.

189 Vgl. »Anmerkungen zu den Autoren«. In: *Verwendung* (1988) H. 3, S. 25–31, hier S. 25.

190 Vgl. Roderick Iverson: »Introduction«. In: *Sulfur* (1990) H. 27, S. 79–89, hier S. 79.

191 Vgl. Roderick Iverson: »Joan Arc and Rip van Winkle, mutli-colored frills«. In: *Verwendung* (1988) H. 3, S. 35–49.

nung der Lyrikszene am Prenzlauer Berg zum Anliegen: In ihr bildete sich, glaubt man Koziol, »in zarten Ansätzen etwas, woran es nach damaligem Empfinden mangelte – Welthaltigkeit, geistiger Sprengstoff gegen den mit Waffengewalt verteidigten Provinzialismus à la DDR.«¹⁹² In seinem »Statement« zur Zeitschrift schreibt Hesse 1990 von einer »immer-noch-kommunikationsidee, die ihren werdegang noch nicht kennt, die also offen ist«:¹⁹³ Damit greift er das Anliegen der Zeitschrift *schaden* auf, sich konzeptionell nicht festzulegen und für möglichst viele interessierte Leser:innen zugänglich zu sein. Insofern wurde die *Verwendung* mit ihren vielen Beiträger:innen außerhalb der Szene, aus Osteuropa, dem Globalen Süden oder Nordamerika, zu einem Organ der Literaturvermittlung und Internationalisierung im Prenzlauer Berg: »um nicht in resignation abzuheben [...] muß ich gerade an oben genanntem ort, landfern?, wurzeln schlagen«, schreibt Hesse, und bezieht sich dabei auf das Bild des Prenzlauer Bergs als »biotop und nicht [als] herbarium«,¹⁹⁴ das Leonhard Lorek eingeführt hatte. Das Textsammelsurium der *Verwendung* sei so auch »wald«, nicht »obstplantage«, »schreibergarten« oder »treibhaus« – ein »netz« mit einer »öffnung ›von innen‹ nach außen. Mit der *Verwendung* war die Lyrikszene des Prenzlauer Bergs, kurz vor ihrem ausgerufenen Ende,¹⁹⁵ in der globalisierten Literaturwelt angekommen.

Roderick Iverson hingegen setzte sich in Kalifornien für eine Publikation der Ostberliner Lyrik in der Zeitschrift *Sulfur* ein, die vom der Beat-Generation nahestehenden Dichter Clayton Eshleman gegründet wurde: »[according to] the need for [a] magazine that would engage multiple aspects of innovative contemporary poetry in the context of international modernism.«¹⁹⁶ 1990, kurz nach dem Mauerfall, veröffentlichte Iverson eine »East Berlin Section« im Heft Nr. 27 der Zeitschrift,¹⁹⁷ für die er gemeinsam mit Karen Margolis und Mitch Cohen Gedichte von Rainer Schedlinski, Ulrich Zieger, Bert Papenfuß-Gorek, Stefan Döring, Andreas Koziol, Elke Erb und Eberhard Häfner ins Englische übertrug. In einer ausführlichen Einführung geht Iverson auf seine persönlichen Begegnungen am Prenzlauer Berg ein, beschreibt aber auch die drastischen politischen Veränderungen der späten 1980er Jahre, die Auswirkungen auf die Szene hatten. Erwähnt wird ein geplantes Anthologieprojekt zur Literatur des Prenzlauer Bergs, das offenbar nie realisiert wurde.¹⁹⁸ Dabei sieht sich Iverson in der Tradition einerseits des *Berlin*-Bandes Cohens¹⁹⁹ und rekurriert andererseits auf die von Egmont Hesse herausgegebene, bei S. Fischer erschienene Anthologie *Sprache & Antwort*, der er zum Teil die

192 Andreas Koziol: »Die ›Verwendung‹«. In: Warnke u. Quaa (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen*, S. 127.

193 Egmont Hesse: »Verwendung«. In: Michael u. Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein*, S. 355f, hier S. 355.

194 Ebd., S. 356.

195 Vgl. Faktor: »Die 80er gingen zwei Jahre früher zu Ende«, S. 24.

196 Clayton Eshleman: »Introduction to *Sulfur* 45/46. The Final Issue« (2000). Abgerufen am 1. September 2023 unter: http://www.webdelsol.com/Sulfur/Sulfur%20_Intro.htm.

197 *Sulfur* 27 (1990), S. 79ff: »East Berlin Section«. Hrsg. von Roderick Iverson.

198 Vgl. Iverson: »Introduction«, S. 80.

199 Vgl. ebd., S. 87.

Autor:innenauswahl für seine »East Berlin Section« entnimmt.²⁰⁰ Iverson ist in seiner Einführung zudem darum bemüht, die vorgestellten Autor:innen für den westlichen Literaturbetrieb anschlussfähig zu machen: Spürbar ist dies beispielsweise in der häufigen Wiedergabe der vom französischen Poststrukturalismus inspirierten Essays Schedlinskis, indem er Ulrich Ziegers Pound-Lektüren sowie seine Nähe zu Artaud und Bataille hervorhebt, die Bob-Kaufman-Übertragungen Egmont Hesses oder Stefan Dörings *Cut-Up*-Methoden erwähnt.²⁰¹ Dass einige der übersetzten Texte seiner Meinung nach einigen US-Amerikanern »cynical, negative and depressing« erscheinen könnten, erklärt er damit, dass die Dichtung in den USA, insbesondere die Beat-Literatur, bereits ähnliche Fragen zur Diskussion gestellt und sie in jüngerer Zeit überwunden hatte:

Because we ourselves are, willy-nilly, arterial inheritors, or at least decedents of, that 1950 so-called Beat disaffection [...] and have also lived for many decades with at least a »Cafe Society« version of popularized existentialism, the DDR voices which enhance these emotional terrains are not interesting to us. Likewise, the DDR poets have read with care many of America's best writers, and the influence shows.²⁰²

In seinem *Sulfur*-Vorwort stellt Iverson damit Beziehungen her zwischen der US-amerikanischen und der DDR-Literaturgeschichte, in der der Prenzlauer Berg mit seinen Lektüren und Referenzen einen festen Platz einnimmt. Die von ihm offerierten Affinitäten beider Literaturen dürften auch einen Ausschlag für das bis heute anhaltende Interesse in den USA an der inoffiziellen Literatur der DDR geben, wie es sich an zahlreichen wissenschaftlichen Studien, Samizdat-Sammlungen und Ausstellungen renommierter Universitäten wie Yale²⁰³ und Harvard sowie Forschungseinrichtungen wie dem Getty Research Institute²⁰⁴ zeigt. Der intensive Austausch der »Prenzlauer-Berg-Connection« mit großen Namen wie Allen Ginsberg, aber auch mit seinen weniger prominenten Vorhaben wie den Anthologien Cohens und Iversons, hat einen wichtigen Grundstein hierfür gelegt.

200 Ebd., S. 81.

201 Ebd., S. 83.

202 Ebd., S. 87.

203 Vgl. etwa den Ausstellungskatalog: *fun on the titanic. Underground Art and the East German State*. Hrsg. von der Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University. Broschüre abgerufen am 1. September 2023 unter: <https://beinecke.library.yale.edu/exhibitions-visiting/special-exhibitions/fun-titanic-underground-art-and-east-german-state>.

204 Vgl. Isotta Poggi: »Art Always Finds a Way«. In: *Getty News* (18. März 2023). Abgerufen am 1. September 2023 unter: <https://www.getty.edu/news/art-always-finds-a-way/>.

6 Fazit

Unter den inoffiziellen Literatur- und Künstlerszenen, die sich in der DDR der späten 1970er und 1980er Jahre bildeten, wurde keine so kontrovers besprochen wie jene Gruppe von Autor:innen, die sich zu dieser Zeit im und um den Ostberliner Stadtteil Prenzlauer Berg zusammenfand. Die Beteiligten der »Prenzlauer-Berg-Connection« wurden durch die geografische Nähe zur »Insel« Westberlin, aber auch durch teils gezielte Lobbyarbeit und die Anschlussfähigkeit an Diskurse der westlich geprägten Kulturwelt schnell als Vertreter:innen einer jungen, rebellischen Generation von Schreibwütigen international bekannt. Umso größer war die allgemeine Entrüstung, als sich einige vom westdeutschen Kulturbetrieb gefeierte Autoren nach 1990 als Inoffizielle Mitarbeiter der Staatssicherheit erwiesen. Die Stasi-Affäre setzte eine Diskussion unter neuer Akzentuierung fort, die schon in den Jahren zuvor im vollen Gange war: die Debatte darüber, inwiefern die »Prenzlauer-Berg-Connection« tatsächlich eine geschlossene Gruppierung mit einer gemeinsamen Agenda oder einer übergreifenden Ästhetik war. Vor diesem Hintergrund wurde sie entweder als lose Gruppe aus Einzelkämpfer:innen und Individualist:innen interpretiert, die nichts gemein hatten außer den Wohn- und Publikationsort; oder sie wurde direkt als »Schule« einer zumeist unpolitischen Ästhetik, als Schicksalsgemeinschaft einer vom Sozialismus frustrierten Generation etikettiert.

Ziel der vorliegenden Studie war es, die »Prenzlauer-Berg-Connection« nicht über ein von außen appliziertes Konzept greifbar zu machen, sondern die Vorgänge der literarischen Gruppenbildung aus den Texten der Szene selbst mit ihren jeweiligen Dynamiken zu verstehen. Um den Blick für diese Art der Analyse zu schärfen, wurde zunächst für eine Form der DDR-Literaturgeschichtsschreibung plädiert, die weniger stark in Generationen, Epochen oder Einzelfiguren, sondern vielmehr in dynamischen, situationsgebundenen Gemeinschaften argumentiert. Als eine solche literarische Gemeinschaft, die mit anderen Gruppen und Szenen in Konkurrenz stand, durchaus zweckgebunden, dynamisch und auf eine zeitliche Begrenztheit hin angelegt war, ist auch die hier in den Blick genommene Gruppe von Autor:innen aus dem Prenzlauer Berg zu verstehen. Dabei ist entscheidend, dass die Gemeinschaft weder einen Kodex oder eine unveränderliche Struktur aufwies, noch klar identifizierbare Ränder – was wiederum dazu führte, dass sie stetigen Ein- und Ausgrenzungsprozessen unterworfen war. Ein prägnantes Beispiel hierfür ist die systematische Abwertung und partielle Ausgrenzung von weiblichen Autorinnen. Das Hauptaugenmerk der vorliegenden Arbeit richtete sich aber auf die zentrale Frage, inwiefern die Schreibgemeinschaft der »Prenzlauer-Berg-Connection« mit ihrem »Feedback-Publikum« nicht auch zugleich eine Lesegemeinschaft darstellte, die sich über gemeinsame Lektüren, insbesondere von im DDR-Kanon kaum gewürdigten Texten und Autor:innen, konstituierte. In der Wechselwirkung aus Zu- und Einschreibung, Import von Theorieelementen, Schreibweisen und Motiven, deren Veränderung und Zir-

kulation innerhalb der Szene, liegt ein zentraler Mechanismus der Gemeinschaftsbildung begründet – ein Mechanismus, der zugleich Zugehörigkeit bzw. Affinitäten schafft und somit inkludierend wirkt, sich jedoch im selben Atemzug vom offiziellen Literaturbetrieb der DDR abzugrenzen sucht und Exklusivität ausstellt. Der Begriff der »temporal community« kann hier mit Gewinn herangezogen werden, da er die verschiedenen Bezugnahmen und Aushandlungsprozesse in der Szene sichtbar macht. So sind die Lektüren und Indienstnahmen von in den Prenzlauer Berg hineingetragenen Texten bzw. Theorien nicht universal auf die gesamte Gruppe anwendbar; zudem gibt es teils divergierende Interpretationen und Fortschreibungen, die auch innerhalb der Gemeinschaft zu Differenzen führten. Um diesen teils gegenläufigen Bewegungen gerecht zu werden, wählte die vorliegende Studie nicht eine einzige starre Methode – vielmehr galt es, durch eine Kombination aus detaillierten Textanalysen und -vergleichen eine übergeordnete Perspektive sowie über den Blick auf die Außenwirkung der Szene ein möglichst multifaktorielles Gesamtbild der »Prenzlauer-Berg-Connection« zu erhalten. Grundidee war dabei, von den Etikettierungen auszugehen, die an die Autor:innen des Prenzlauer Bergs herangetragen wurden, um sodann die Probe aufs Exempel zu vollziehen: So wurde zunächst nach Scharnierstellen gesucht; Einfallspunkten, an denen bestimmte Lektüren in den Texten eines Autors bzw. einer Autorin sichtbar werden. Infolge dieser Einzelkonstellation konnte dann der Blick auf andere Vertreter:innen der Szene ausgeweitet werden, um festzustellen, welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede etwa in der Auseinandersetzung mit verwandten Bezugspunkten sichtbar werden. Hier galt es, die Schreibweisen und Texte auch aus sich selbst heraus wahrzunehmen, sie, sofern dies möglich war, zugleich aber in Konstellation oder gar Dissenz zueinander zu betrachten.

Im ersten Hauptkapitel der vorliegenden Studie wurde das literarische Verhältnis von *Prenzlauer Berg und Früher Neuzeit* in den Blick genommen. Entscheidend für diesen Zusammenhang ist der Dichter Bert Papenfuß, der sich in seinen Texten generell als Vielleser ausweist, divergierende literarische Traditionen und Strömungen miteinander synkretistisch überblendet. Aus dem Bereich der Frühen Neuzeit sind vor allem Johann Fischart und Quirinus Kuhlmann für Papenfuß von Interesse: Johann Fischarts *Gargantua*- und vermutlich auch seine *Eulenspiegel*-Dichtung dienen Papenfuß als Bezugspunkt für die Ausprägung einer Lyrik des *Schalksnarrentums*. Insbesondere in den frühen Gedichten des Prenzlauer-Berg-Autors treten närrische Figuren auf, wiederholt Till Eulenspiegel. Die Ungeniertheit, das Aufbegehren und das gesellschaftskritische Element der Till-Figur zieht Papenfuß heran, um ein eigenes, subversives Schreiben in der DDR-Gesellschaft herauszuarbeiten: Dabei geht es auch um das Klischee von Naivität und Unausgereiftheit, mit dem sich Papenfuß als junger Autor im literarischen Feld der DDR herumschlagen muss. Auch die närrische Sprachalchemie Fischarts hilft Papenfuß, eine eigene Ästhetik und Politik jenseits des offiziellen Diskurses zu entwickeln. Im späteren Werk des Prenzlauer-Berg-Dichters finden sich hingegen stärkere Bezüge zum »Ketzer« und Dichterpropheten Quirinus Kuhlmann, der von Papenfuß auch in Texten nach 1990 als Underground-Poet und Eigenbrötler gefeiert wird. Gemeinsam mit dem Musiker und Zeichner Ronald Lippok arbeitete Papenfuß an Projekten, die Kuhlmanns experimentelle Sprache und seine Unverfrorenheit gegenüber den politischen Regimes

seiner Zeit hervorheben. Auf ironische Weise schreiben sie sich dabei ein in die von Kuhlmann entworfene, vom russischen Zaren als Ketzerei verurteilte Gemeinschaft des Kühlmannntums – wobei in dieser Opposition auch eine Distanzierung vom DDR-Sozialismus nach sowjetischem Vorbild zum Ausdruck kommt.

Neben Ronald Lippok hat Papenfuß auch weitere Autor:innen der Szene in Gemeinschaftsprojekte involviert, die seine durch die Kuhlmann- und Fischart-Lektüren geformte Ästhetik beinhalten. Um diese Prenzlauer-Berg-Dichter ging es vor allem im zweiten Teil des Kapitels. So wurde etwa der deutsch-tschechische Autor Jan Faktor, der sich in seinen Texten eher auf die internationalen Avantgarden und die Frankfurter Schule bezieht, von Feuilleton und Forschung mit barocken Schreibweisen in Verbindung gebracht – und dies vor allem, weil er mit Papenfuß und einem weiteren befreundeten Autor der Szene, Stefan Döring, an einem gemeinsamen Manifest geschrieben hatte, das Elemente einer an der Frühen Neuzeit geschulten Poetik enthält. Auch Dörings Lyrik kann mit dem Nürrischen, Barocken assoziiert werden; seine Texte sind ebenfalls von Narren und Propheten bevölkert, wollen Kontrapunkte setzen zum starren Kanon des sozialistischen Realismus. Im die Szene reflektierenden, auf Papenfuß antwortenden Gedicht »die hoffnung der hoffeste« wird der Begriff des Barocks auch zu diesen Zwecken produktiv gemacht. Als vierter Dichter wurde schließlich Andreas Koziol ins Feld geführt, dessen Gedichte ebenfalls Elemente der Kuhlmann-Dichtung und -Biografie aufgreifen, sich aber auch, wie bei Döring, eigenständig mit dem Barock-Begriff auseinandersetzen. Koziols »baroque balletteriste« lässt sich so als ein Reigen aus *Memento-Mori*-Motiven beschreiben, der die Vergänglichkeit der systemtreuen Literatur in der DDR anprangert und einen Perspektivwechsel ans Ende stellt.

Bemerkenswert an dieser kleinen, hier vorgestellten Gemeinschaft aus Frühneuzeit-Rezipienten ist, dass die Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts im Repertoire des Bildungs- und Kulturwesens der DDR keine Rolle spielte – insofern ist der explizite Bezug auf frühneuzeitliche Poetiken, Texte und Autor:innen auch ein Exklusivität ausstellendes Unterfangen.

Ähnliches kann über die Adaption der *historischen Avantgarde-Literatur im Umfeld des Prenzlauer Bergs* gesagt werden, die den zweiten Schwerpunkt dieser Studie bildete. Die Bezeichnung der Szene als »DDR-Avantgarde« hat, so die These, eine Vorgeschichte, die bereits auf die Auf- und Abwertungsbestrebungen der Szene im Literaturbetrieb der DDR hinweist. So prägte Volker Brauns Essay zu Arthur Rimbaud, in dem er seine eigene Poetik über eine Indienstnahme des französischen Autors reflektierte, den Diskurs um die inoffizielle Literatur der 1980er Jahre: Braun hatte dabei auf einen Vortrag der Prenzlauer-Berg-Lyrikerin Elke Erb reagiert, bezeichnete sowohl Erb als auch die anderen Autor:innen der Szene als Verfechter:innen einer aus den historischen Avantgardebewegungen rührenden Kunstautonomie, die seiner Idee eines gesellschaftlichen Auftrags von Literatur entgegenstünde. Insbesondere das experimentelle Schreiben der jüngeren Autor:innen aus dem Prenzlauer Berg wertet Braun als dilettantische Imitationsversuche ohne jeglichen politischen Anspruch. Unter den angesprochenen Autor:innen entbrannte anknüpfend an diese Kritik eine Debatte um den »Avantgarde-Vorwurf«, die von Erb über Sascha Anderson bis hin zum *schaden*-Mitbegründer Leonhard Lorek reichte und

in der divergierende Meinungen teils überspitzt ausgetauscht wurden: Die verschiedenen Rimbaud-Lektüren und Positionen zur Avantgarde-Literatur bildeten hier den Startpunkt für Aushandlungsprozesse in- und außerhalb der Schreibgemeinschaft.

Der zweite Teil des Kapitels fokussierte zwei Schriftstellerinnen der Szene, die sich in ihren Texten explizit auf Autor:innen der historischen Avantgarde-Literatur beziehen: In zwei Gedichtprojekten der 1980er Jahre nutzt Elke Erb etwa die Zufallspoetiken und assoziativen Denkbewegungen Ernst Jandls und Hans Arps, um ihren Blick auf das Dichten zu schärfen, zu begründen und zu kommentieren. Mit der russischen Avantgarde-Autorin Marina Zwetajewa entwickelt Erb ein poetisches (Ver-)Wechselspiel, das sich auf ganz unterschiedlichen Ebenen artikuliert: So verfasst Erb eine »Monographie« zu Zwetajewas Leben und Werk, in der sie ihre Stimme mit der der russischen Autorin überblendet – auch in den Übersetzungen, die Erb von Zwetajewas Gedichten anfertigt, lassen sich die Schreibweisen beider Lyrikerinnen nicht mehr klar voneinander unterscheiden. Schließlich tragen selbst Erbs eigene Gedichte, etwa die Texte aus dem berühmt gewordenen Band *Kastanienallee*, erkennbar Zwetajewas Handschrift, was insbesondere durch einen detaillierten Vergleich zweier Naturgedichte deutlich wurde. Erb nutzt hier die von Zwetajewa entwickelte Poetik, ihre Weise, über Natur und Dichtung zu reflektieren, um sich innerhalb der DDR-Literaturgesellschaft zu positionieren. Ähnliches lässt sich auch über die zweite vorgestellte Lyrikerin, Raja Lubinetzki, sagen – die in ihrer Dichtung wiederum stark auf die Expressionistin Else Lasker-Schüler Bezug nimmt. In der Lyrik Lubinetzkis finden sich nicht nur Imitationen und Fortschreibungen von Lasker-Schülers Gedichten; sie lässt die Autorin auch als Figur auftreten, etwa als Freundin und sagenhafte Felsengestalt. Da Lasker-Schüler selbst immer wieder Fantasie-Gemeinschaften erdichtete, ist naheliegend, dass Lubinetzki sich hier explizit in diese literarischen Gemeinschaftsprojekte einschreibt. Die Inszenierung des Außenseitertums, der Fremdheit und der Sehnsucht nach einem Anderswo, die Lasker-Schüler in ihren Texten praktiziert, bietet Lubinetzki eine (verwandte) Stimme an, um ihre eigene Erfahrung als queere, afrodeutsche Autorin in der DDR ins Wort zu setzen. Die enge Verschränkung von Lebenswelt und Dichtung ist dabei Teil der avantgardistischen Kunstinszenierung, wie sie schon von der Lasker-Schüler-Forschung beobachtet wurde. Schließlich bezieht Lubinetzki mit den befreundeten Autoren Ulrich Zieger und Andreas Koziol auch weitere Vertreter der »Prenzlauer-Berg-Connection« in dieses Spiel ein, womit erneut eine gemeinschaftsstiftende Funktion zum Tragen kommt.

Um einen gruppenbildenden Charakter im Zeichen der historischen Avantgarden ist es auch zwei Autoren zu tun, die im ausblickhaften Schlussteil des Kapitels vorgestellt wurden: Der Schriftsteller Henryk Gericke stieß in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre gemeinsam mit Ronald Lippok einige Zeitschriftenprojekte an, in denen er mit surrealistischen Schreibweisen im Stile Bretons experimentierte und zu denen er auch, etwa in Form einer »Umfrage zum Schwarzen Humor«, viele weitere Autor:innen der Szene einlud. Der Begründer der nach Lautréamonts Hauptwerk benannten Künstlergruppe *Maldoror*, Maximilian Barck, rief die Friedrichshainer Zeitschrift *Herzattacke* ins Leben, die sich der Verbreitung französischer Avantgarde-Texte und -Theorien, vor allem denen George Batailles, verschrieb, aber auch andere vom Sozialismus mit dem Label der Dekä-

denz versehene Texte, etwa Michail Arzybaschwes *Ssanin*, einbezog. In den Zeitschriften Gerickes und Barcks zeigt sich der explizit ausgestellte Versuch, Werke abseits des DDR-Kanons nicht nur für die eigene Poetik fruchtbar zu machen, sondern sie zugleich auch weiterzutragen – ein Vorhaben, dass im Falle der *Herzattacke* noch bis in heutige Zeit fortgeführt wird.

Barcks Auseinandersetzung mit Bataille und seinen prominenten Leser:innen wie Michel Foucault deutet bereits auf den Themenbereich hin, der den Schwerpunkt des dritten Hauptkapitels bildete: Das Verhältnis von *Prenzlauer Berg* und *französischer Postmoderne*. In den Debatten um die Enttarnung Sascha Andersons und Rainer Schedlinskis als Inoffizielle Mitarbeiter der Staatssicherheit nahm die Poststrukturalismus-Rezeption, die die beiden Autoren im Prenzlauer Berg vorangetrieben hatten, eine herausragende Stellung ein. Nicht nur wurde teils die gesamte Szene einer unpolitischen *Anything-Goes*-Haltung der Postmoderne bezichtigt, es überlagerten sich auch verschiedene Diskussionsstränge, die nur partiell miteinander verknüpft waren: zum einen die Frage nach der Qualität und dem Epigonentum der vom Poststrukturalismus inspirierten Texte der Szene – eine Frage der literarischen Wertung; zum anderen eine Debatte über die politische Schlagkraft oder Machtlosigkeit von Theorien der französischen Postmoderne allgemein, die in Westdeutschland bereits seit mehreren Jahren geführt wurde. Schließlich existierten etliche Mutmaßungen darüber, inwieweit die Staatssicherheit die Theoretisierung des Prenzlauer Bergs als Zersetzungsmaßnahme oder Abkehr von aktivistischer Dichtung gutgeheißen oder gar veranlasst hatte, obschon sich für derlei Behauptungen kaum Belege finden lassen. Die Texte der betreffenden Autor:innen selbst fanden dabei wenig Beachtung. Die vorliegende Studie wollte hier einen neuen Akzent setzen und – anders als bisherige Untersuchungen – weniger die Akten der Staatssicherheit interpretieren, als vielmehr die konkreten Texte der Szene, die sich in die Tradition des Poststrukturalismus stellen, nach ihren politischen und gemeinschaftsstiftenden Funktionen befragen. Ein kurzer Blick auf die am Prenzlauer Berg gelesenen und zirkulierenden französischen Theorien zeigte, dass diese sich einerseits anboten, da sie über die Drucke des Westberliner *Merve Verlags* relativ leicht zugänglich und auch binnen kurzer Zeit rezipierbar waren. Andererseits waren sie auf der inhaltlich-argumentativen Ebene durch die Beschäftigung mit Machtfragen und einen distanzierten Blick auf den Sozialismus an Aspekte anchlussfähig, die die Autor:innen des Prenzlauer Berg umtrieben.

Die Arbeit widmete sich nun zunächst den essayistischen Texten der beiden später als Stasi-IM enttarnen Autoren Sascha Anderson und Rainer Schedlinski. In ihrem Schreiben konnten dabei einige Parallelen und Unterschiede festgestellt werden: Auch wenn der Ton und der Impetus beider Textkonvolute sehr verschieden sind – Schedlinski zitiert oft direkt und übt sich als Vermittler, Anderson belässt es häufig bei verdeckten Anspielungen auf poststrukturalistische Theoreme – verfolgen sie doch ähnliche Ziele. Zum einen stellen die Texte beide Autoren als Fürsprecher, Kritiker und Theoretiker der Szene dar, die von einer Mittler- und Mittelposition aus das Schaffen der Autor:innen und Künstler:innen kommentieren – sie quasi in ihren Kosmos einzugliedern suchen. Damit dienen die Texte beider Autoren auch der Selbstdarstellung und dem Ausweis einer umfassenden theoretischen Versiertheit. Zum anderen steht der Impetus, über

Künstler:innen und Dichter:innen kommentierend zu schreiben – ein Verfahren, das auch in den *Merve*-Bänden von Barthes, Foucault & Co. praktiziert wird – im Widerspruch zu der inhaltlichen Ausrichtung vieler Texte, die eher auf Vereinzelung und Nicht-Vermittelbarkeit abzielen. Anderson nutzt etwa die poststrukturalistische Kunstkritik bei Barthes, Lyotard und Deleuze, um über das Scheitern des menschlichen Bewusstseins am Kunstwerk, die Unsinnigkeit jedes Interpretationsversuchs zu reflektieren: In seiner vermeintlichen Einforderung ›haptischer Kunst‹ (Deleuze) ist ein sinnsuchender, intelligibler Interpretationsansatz und damit auch eine Kunst, die etwas aussagen oder vermitteln möchte, nicht mehr möglich. Schedlinski erreicht diese Abkehr von aktivistischen Tendenzen, indem er (mit Barthes, Blanchot und Baudrillard) von der Sprache als totalem Verweissystem ausgeht, das keinen Einfluss mehr auf die Realität habe – und andererseits mit Foucault von einer allumfassenden Macht als Grundierung, der das Subjekt nur mit Schweigen begegnen könne. Dabei sind die Aussagen beider Autoren nicht immer konsistent – etwa, wenn Anderson in Bezug auf die Werke von weiblichen Künstlerinnen in geschlechtlichen Essentialismen argumentiert, oder wenn Schedlinski einen Diskursbegriff bemüht, der so total und allumfassend ist, dass er mit Foucaults Diskursanalyse nur noch wenig gemein hat. An die Grenzen der argumentativen Schlüssigkeit stößt vor allem Anderson in seinen Essays zum Ende der 1980er Jahre, die unter dem Zeichen der Wende stehen – in ungewohnter Deutlichkeit fordert er etwa eine Fortsetzung der Mauer in den Köpfen nach 1990, da wahre Kunst sich nur in einer repressiven Gesellschaft zeigen könne (im Sinne der Foucault'schen Figur der Übertretung). Auch im Zuge der Stasi-Affäre führen Schedlinski und Anderson ihre Poststrukturalismus-Aneignungen fort.

Dennoch gab es auch jenseits der beiden Stasi-IM Autor:innen in der Szene, die sich mit Poststrukturalismus-Theorien beschäftigten und teils zu deutlich anderen Schlüssen kamen. Im zweiten Teil des Kapitels wurde so etwa ein Essay des Malers Hans-Joachim Schulze in den Blick genommen, der versuchte, mittels Foucault- und Deleuze-Lektüren seinen Blick auf die Machtstrukturen in der DDR zu schärfen und diese Überlegungen schematisch in Form von Grafiken abzubilden. In seinem kommentierenden Essay wird gerade auch danach gefragt, wie ein Weg aus einem System gefunden werden kann, das auf unablässige Wiederholung derselben Idiome ausgelegt ist – Schulze klopft hier verschiedene Handlungsmöglichkeiten ab und endet mit einer vorsichtig optimistischen Perspektive. Klaus Michael, der unter dem Pseudonym Michael Thulin im Prenzlauer Berg vor allem sprachkritische und -reflexive Texte veröffentlichte, übt mit Baudrillard und Lyotard scharfe Medienkritik, unter anderem an der Propaganda und dem Rationalitätsethos des sozialistischen Systems. Zudem setzt er sich innerhalb der Szene immer wieder für die Bündelung und Vermittlung der unterschiedlichsten Perspektiven ein, nutzt den poststrukturalistisch informierten Blick, um verschiedene Schreibweisen und Kunstformen in Dialog miteinander zu bringen, zu dokumentieren und einem größeren Publikum zugänglich zu machen. Ein ähnlicher Impetus lässt sich auch bei der Literaturkritikerin Cornelia Jentsch feststellen, die einerseits Baudrillards Theorien mit ihren Alltagserfahrungen in der DDR, den Erfahrungen aus der Medien-, Wissenschafts- und Kunstwelt verbindet – und hier Überlegungen äußert, die in einem System des sozialistischen Realismus durchaus provokant erscheinen dürfen. Zudem setzt sie sich, insbeson-

dere im Zuge der Friedensbewegung in der DDR, für einen Dialog zwischen den intellektuellen Debatten der inoffiziellen Szene und den politisch-oppositionellen Aktivist:innen ein – und dies in expliziter Abgrenzung zu ihren männlichen Kollegen, wie etwa dem Deleuze-Leser Gert Neumann, der eine Literatur des (widerständigen) Schweigens einforderte. Es zeigt sich also, dass durchaus divergierende Zugänge zum poststrukturalistischen Denken innerhalb der Szene existierten und diese, trotz gemeinschaftlicher Theoriebezüge, auch im Widerstreit zueinander standen.

Das vierte und letzte Kapitel des Hauptteils beschäftigt sich mit den *transatlantischen Beziehungen des Prenzlauer Bergs* in Bezug auf den US-amerikanischen Literaturbetrieb. Es stellt insofern einen Ausblick und eine perspektivische Öffnung des Themas dar, als dass sich textuelle Praktiken wie Lektüren und Bezugnahmen hier mit einem persönlichen Austausch und gemeinschaftlichen Projekten überlagern. Auch an dieser Stelle wurde bislang vor allem die Rolle Sascha Andersons wahrgenommen: So war er Gastgeber eines Treffens mit den US-amerikanischen Beat-Autoren Allen Ginsberg und Peter Orlovsky, das Anderson zwar auf einen eher privaten Rahmen umlenkte, noch Jahre später allerdings vor allem zur Inszenierung seiner eigenen Untergrundtätigkeit nutzte – und dies, obwohl das Interesse der internationalen Gäste 1983 nicht so sehr Andersons Person, sondern eher der gesamten Szene galt.

Zwei exemplarische Textanalysen konnten zeigen, dass die Adaption US-amerikanischer Beat-Literatur vor allem bei anderen Autor:innen der Szene erfolgte, die nicht mit Ginsberg & Co. im persönlichen Kontakt standen. Leonhard Lorek etwa baut in seine Gedichte zahlreiche musikalische Elemente ein, die auf einen engen Bezug zur Musik der Beatniks schließen lassen – zudem befassen sich seine Texte mit queeren Subkulturen innerhalb des Stadtlebens Ostberlins und weisen damit starke Parallelen zu den zentralen Themen der Beat-Generation auf. In Loreks Gedichtband *3st* kommt es gar zur expliziten Nennung von Ginsberg und von Kerouacs *On the Road*, was die eher verdeckten Bezüge der anderen Gedichte offenlegt. Der Grafiker und Lyriker Johannes Jansen verfasst Hommagen an Frank O'Hara, schildert – in Beat-Manier – die abgründigen und verwahrlosten Flecken der Stadtlandschaft Ostberlins. Vor allem die von ihm verwendete und reflektierte Technik des *Cut-Up* und die Literarisierung der eigenen Biografie weisen dabei auf Bezüge zur Beat-Generation hin.

Von diesen textuellen Affinitäten ausgehend wandte sich die Untersuchung nun dem persönlichen Austausch zu, der sich zwischen den Autor:innen des Prenzlauer Bergs und den in der Tradition der Beat-Literatur stehenden US-amerikanischen Dichter:innen der 1980er Jahre vollzog. Als prägnantes Beispiel wurde der Dichter und Germanistik-Student Mitch Cohen angeführt, der regelmäßig in der Szene zu Gast war und eine bemerkenswerte Anthologie zur jungen Berliner Literatur in englischer Sprache veröffentlichte. Durch die Bündelung gleich mehrerer Autor:innen aus dem Prenzlauer Berg kann Cohens Anthologie als eines der ersten Bücher gelten, das die inoffizielle Szene als Gemeinschaft überhaupt erst abbildete. Doch aus den persönlichen Freundschaften entstanden auch literarische Texte: Mit Papenfuß gemeinsam verfasste Cohen etwa eine Grafik-Lyrik-Mappe, die *Aton-Notate*, die altägyptische Geschichte und Mythologie mit den politischen Erfahrungen der jungen Generation in der DDR verbinden. In der Kon-

stellierung von Echnatons Sonnenkult mit der aufgehenden Sonne im Sozialismus birgt der Gedichtzyklus trotz seines assoziativen Charakters damit auch politische Sprengkraft. Ein zweites gemeinsames Projekt beider Autoren ist das »Zwiespältige Mutual Interview«, das auf spielerisch-experimentelle Weise zeigt, wie Prozesse der Gemeinschaftsbildung im Prenzlauer Berg funktionierten: Cohen wird hier von Papenfuß dezidiert als »Friedrichshainanrainer« in die Szene integriert – und dies trotz der zwischen beiden Autoren weiterhin bestehenden, ja sogar explizit ausbuchstabierten Differenzen. Auch hier erfolgt die »temporal community« wieder durch etliche Verweise auf die Literaturgeschichte, etwa Ginsbergs »Howl« und Deleuzes »Rhizom« – die Lektüren schaffen also einen gemeinsamen Erfahrungshorizont, der zu einem Schlagabtausch, einer *Community of Dissent* (Delantly) führt. Zugleich ist die Verbindung von Cohen und Papenfuß nur ein Beispiel für die Öffnung der Szene Richtung USA, wie ein kurzer, abschließender Blick auf den Austausch der Zeitschriften *Verwendung* (Ostberlin, Egmont Hesse) und *Sulfur* (USA, Roderick Iverson) zeigte.¹

Die vorliegende Untersuchung hatte den Anspruch, die Schreib- und Lektüregemeinschaft am Prenzlauer Berg der ›langen‹ 1980er Jahre nachzuzeichnen, den Verästelungen und Kanälen der *Community*-Bildung nachzuspüren. Wenn von den Beteiligten der Szene Autor:innen, Texte und Schreibweisen aus der Literaturgeschichte herangezogen wurden, die im offiziellen Literaturbetrieb der DDR zumeist marginalisiert waren oder weitgehend ausgeblendet wurden, so hatte dies eine sich auf die Gemeinschaftsbildung am Prenzlauer Berg direkt auswirkende Funktion – ganz unabhängig davon, ob dies von den Autor:innen selbst beabsichtigt war oder nicht. Theorieelemente, Motive und Schreibweisen wurden importiert, adaptiert, auf die Lebenswelt in der DDR und das eigene Schreiben übertragen – und nachgerade weitergetragen. Sie zirkulierten fortan in der Szene, analog zu den Zeitschriften und Grafik-Lyrik-Projekten selbst. Die im Feuilleton wahrgenommene Affinität zu diversen literarischen Epochen, Strömungen und Autor:innen hatte dabei durchaus ein Fundament in den ästhetischen oder poetologischen Zugängen der Autor:innen – sofern sie nicht generalisierend auf sämtliche Akteure der Szene be-

1 Die Projekte mit US-amerikanischen Autor:innen sind wiederum nur ein Beispiel für den internationalen, persönlichen Austausch der Szene. So bestanden etwa auch etliche Verbindungen zu georgischen Schriftsteller:innen (z.B. Giwi Margwelaschwili), rumänien- und ungarndeutschen Dichter:innen (z.B. Herta Müller), zu koreanischen Künstler:innen (z.B. Ouhi Cha) und nach Nordeuropa: Zu nennen wäre hier ein Filmprojekt, in dem der Reporter Björn Cederberg in den 1980er Jahren für das schwedische Fernsehen die Literaturszene des Prenzlauer Bergs dokumentierte, oder die Reportagen und Rezensionen der finnlandschwedischen Journalistin Gitte Lauströer, die sich auch persönlich an Elke Erb wandte. Durch den Perspektivwechsel auf den persönlichen Austausch würden sich demnach noch einmal ganz neue Fragen und Gegenstandsbereiche auftun, die einen weiteren Parameter der Gemeinschaftsbildung in der Szene des Prenzlauer Bergs beleuchten könnten. Vgl. »Osteuropäische Begegnungen, Lesungen und Konzerte von 1990 bis 2016«. In: Böthig (Hrsg.): *Sprachzeiten*, S. 243–288; Fernsehfilm *Berlin DDR – Hintergrund*. Regie: Björn Cederberg. Svenska Television, SE 1985; sowie, nach den Anderson-Enthüllungen: Fernsehfilm: *Verrat – För-räderi*. Regie: Björn Cederberg. Svenska Television, DE/SE 1994; Gitte Lauströer: »Den nya DDR-litteraturen. Öppenhet och omvärdering«. In: *Hufvudstadsbladet* (13. August 1985), Kultur: S. 3.

zogen wurde. Vielmehr ist sie eine von den Schriftsteller:innen der »Prenzlauer-Berg-Connection« bewusst eingesetzte Strategie, die mitunter gemeinschaftsstiftend wirkte. Dabei waren die Praktiken der Gemeinschaftsbildung immer auch durch Ein- und Ausschlussmechanismen bestimmt, die den Kontakt zu spezifischen Schreibweisen und Autor:innen suchten, andere wiederum gezielt ausgrenzten oder abwerteten.

Indem darauf verzichtet wurde, die mannigfaltigen schriftstellerischen Aktivitäten am Prenzlauer Berg in ihrer Gänze erfassen zu wollen, ein übergeordnetes Konzept wie »Generation«, »Gegenöffentlichkeit« oder »Subkultur« zu applizieren, war es möglich, der Bildung einer (verhältnismäßig kleinen) Gruppe von Autor:innen auf den Grund zu gehen. Dass diese Gemeinschaft in der Tat nur einen Teil der inoffiziellen Literatur in der DDR abbildete, könnte ein Blick in verwandte Projekte von Autor:innen etwa in Erfurt,² Dresden, Karl-Marx-Stadt oder Leipzig zeigen, zu denen vom Prenzlauer Berg teils ebenfalls ein reger Austausch bestand. Überdies ließe sich in interdisziplinären Studien auch die Kunst- und Musikszene stärker einbeziehen – etwa hinsichtlich der Frage, inwiefern ähnliche Mechanismen der Gruppen- und Gemeinschaftsbildung in Künstler:innengruppen oder in der Wahrnehmung US-amerikanischer Rock- und Punkmusik im Untergrund existierten. Im Zuge dessen wären auch die etlichen Performances, Ausstellungen und Happenings miteinzubeziehen, die im Prenzlauer Berg, aber auch in den anderen Großstädten der DDR abgehalten wurden.³ Lohnenswert wäre auch ein Blick auf die Kontinuitäten der Literaturszene vom Prenzlauer Berg nach 1990. Der Gemeinschaftsbegriff erlaubt es hier, nicht von scharfen Brüchen und Nullpunkten auszugehen, sondern eher von Dynamiken und strukturellen Verlagerungen. So ließe sich etwa der Geschichte des von Sascha Anderson, Egmont Hesse, Andreas Koziol und anderen gegründeten Verlagshauses *Galrev* nachspüren, wie auch den Zeitschriftenprojekten im Umkreis von Bert Papenfuß und Annett Gröschner, *Sklaven*, *Gegner* und *Zonic*. Kontinuitäten und Zäsuren, vor allem aber die allmähliche Auflösung der »Prenzlauer-Berg-Connection« sind bereits Teil einer Vielzahl von Publikationen, könnten aber noch stärker auf die Frage der Schreib- und Lesegemeinschaft hin perspektiviert werden.⁴

2 Vgl. die von Gabriele Stötzer ins Leben gerufene Künstlerinnengruppe Erfurt, die an der Besetzung der Erfurter Zentrale für Staatssicherheit maßgeblich beteiligt war, Stötzer: »Frauenszene und Frauen in der Szene«, S. 136f.

3 Einen kleinen Einblick bietet der Band von Warnke u. Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen*, vgl. etwa die Beiträge von Gerhard Wolf (»Selbstbewusstsein im Malstrom der Bilder«, S. 208–217) oder Claus Löser (»Medien im Interim«, S. 258–269). Darüber hinaus zur inoffiziellen Kunstszene, auch in Wechselwirkung zur Literatur: Frank Eckart: »Nie überwundener Mangel an Farben... Über ein Kapitel der Kulturentwicklung in der DDR der achtziger Jahre«. In: Forschungsstelle Osteuropa (Hrsg.): *Eigenart und Eigensinn*, S. 9–74.

4 Vgl. Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. München: Ed. Text + Kritik 2000; Berbig [u. a.] (Hrsg.): *Zersammelt*; sowie die Passagen in Böthig (Hrsg.): *Sprachzeiten*; der künstlerische Band von Bert Papenfuß u. Ronald Lippok: *Psychonautikon Prenzlauer Berg*. Fürth: starfruit 2015; und, in Bezug auf das Verhältnis von Stadtbild und Literatur im Prenzlauer Berg der Gegenwart: Hanna Henryson: *Gentrifikationen. Zur Gentrifizierung in deutschsprachigen Berlin-Romanen nach 2000*. Bern [u. a.]: Peter Lang 2021.

Am Ende stünde eine Geschichtsschreibung der DDR-Literatur, die weniger in Epochen oder Generationen, sondern mehr in Gemeinschaften, schriftstellerischen Zusammenschlüssen (dies- und jenseits des offiziellen Kulturbetriebs) sowie internen Auseinandersetzungen argumentiert. Für eine solche, möglicherweise neu akzentuierte Literaturgeschichte der DDR, die den Schwerpunkt nicht auf den Dualismus von Öffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit, sondern auf Austausch, Streit, Ein- und Ausschlussdynamiken setzt, will die vorliegende Studie einen Baustein legen.

Verzeichnisse

Siglen und Titelnürzel

- AA Papenfuß, Bert: *Ation-Aganda*. Gedichte 1983/1990. Basel u. Weil/Rhein: Urs Engeler 2008.
- AdA Koziol, Andreas u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990.
- VG Faktor, Jan: *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989.
- H Döring, Stefan: *heutmorgestern. gedichte*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989.
- harm* Papenfuß, Bert: *harm. Gesammelte Texte 3: arkdichtung 1977*. Berlin: Janus Press 1993.
- J Jansen, Johannes: »Streugut.« In: Johannes Jansen: *im keinland ist schönerland stumm*. Texte aus der DDR 1983–1989. Berlin: kookbooks 2007, S. 111–118.
- JT Barck, Maximilian [als Maldoror]: »Juris Traum. Nach Motiven aus Michail Artzibaschews Roman »Sanin.«« In: *Herzattacke* 7 (1998) H. 1, S. 17–25.
- K Erb, Elke: *Kastanienallee. Texte und Kommentare*. Berlin u. Weimar: Aufbau 1987.
- KA Lasker-Schüler, Else: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*. Hrsg. v. Norbert Oeller, Heinz Rölleke u. Itta Shedletzky. Frankfurt/Main: Jüdischer Verlag 1996.
- L Barck, Maximilian [als Maldoror]: »Lautréamont – vierter April 1986.« In: *Herzattacke* 1 (1989), H. 3 [Sondernr.], S. 11–47.
- LA Lubinetzki, Raja u. Andreas Koziol: *Gedichte*. Berlin: o.V. 1985. Bibliothek der Akademie der Künste, NB Bert Papenfuß 273.
- MI Papenfuß, Bert u. Mitch Cohen: »Zwiespältiges Mutual Innerview der Begegner Michoacan & Mandragorek (in halbseitigen Flaggen & übergreifenden Antworten.« In: *schaden* (1987) H. 14, S. 1–7 [= S. 67–81].
- NA Erb, Elke: »Notizen zu Arp.« In: *ariadnefabrik* (1986), S. 13–21.
- naif* Papenfuß, Bert: *naif. Gesammelte Texte 1: gedichte 1973 bis 1976*. Berlin: Janus Press 1993.
- RB Braun, Volker: »Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität.« In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 37 (1985) H. 5, S. 979–998.
- RT Koziol, Andreas: *mehr über rauten und türme. gedichte*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1991.
- SJ Papenfuß, Bert: *SoJa*. Mit dreizehn Zeichnungen von Wolfram Adalbert Scheffler. Berlin: Galrev 1990.
- till* Papenfuß, Bert: *till. Gesammelte Texte 2: gedichte 1973 bis 1976*. Berlin: Janus Press 1993.

- ViZ Papenfuß, Bert: *vorwärts im zorn* *ᐅsw. gedichte*. Berlin: Aufbau 1990.
- W Erb, Elke: »Ich blicke mich um – in die Zukunft. Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt.« In: Marina Zwetajewa: *Das Haus am Alten Pimen*. Eine Auswahl. Übers. u. hrsg. v. Elke Erb. Berlin u. Weimar: Reclam 1989, S. 169–279.
- ZiS Papenfuß, Bert, Jan Faktor u. Stefan Döring: »Zoro in Skorne.« In: *schaden* (1985) H. 4, S. 7–11.

Archivalien

- Erb, Elke: »Von Erich Arendt bis Sascha Anderson. Die DDR-Lyrik der letzten 5 Jahre.« Vortrag auf der Tagung für Buchhändler und Leser der Evangelischen Akademie Berlin-Brandenburg, gehalten am 17./18. Januar 1981. Franz Fühmann-Archiv, Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Fühmann-768, Bd. 1, Bl. 1–27.
- Fühmann, Franz: Entwurf zur »Anthologie junger Autoren«. Franz-Fühmann-Archiv, Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Fühmann-758.
- Ginsberg, Allen: Brief an Walter Höllerer vom 28. Januar 1983. Nachlass Walter Höllerer, Literaturarchiv Sulzbach-Rosenberg, Signatur: WH03/AA/34,16.
- Hahnemann, Gino: Bio-biographische Unterlagen. Gino-Hahnemann-Archiv, Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin, Signatur: Hahnemann-549.
- Papenfuß, Bert: Nachlassbibliothek in der Bibliothek der Akademie der Künste, Berlin. Abgerufen am 30. August 2023 unter: <https://opac.adk.de/webOPACClient.adksis/start.do?Login=woadk&Query=0014%3D%22NB%20Papenfuss%2A%22>.
- Zieger, Ulrich: Typoskript zu »absage an eine liebe«. Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin, Ulrich-Zieger-Archiv. Signatur: Zieger-223.
- Zieger, Ulrich: Typoskript zu »turgor«. Literaturarchiv der Akademie der Künste, Berlin, Sammlung Ulrich Zieger. Signatur: Zieger-224.

Literaturverzeichnis

Die inoffiziellen Zeitschriften sind zugänglich in den Grafischen Sammlungen der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden sowie in der Sondersammlung Künstlerische Drucke (KD) der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz. Folgende Ausgaben wurden für die vorliegende Untersuchung gesichtet:

- ariadnefabrik*, 24 Hefte (1/1986–5/1990): Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Graphik- und Künstlerbuchsammlung, Signatur 1.G.4.12
- Bizarre Städte*, 4 Hefte (1/1987–4/1989): Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Graphik- und Künstlerbuchsammlung, Signatur 1.G.4.40
- Braegen*, 1 Heft (1/1988): Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Graphik- und Künstlerbuchsammlung, Signatur: 1.G.4.162

- Caligo*, 2 Hefte (1/1985 u. 3/1986): Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Graphik- und Künstlerbuchsammlung, Signatur: 1.G.4.169
- Herzattacke*, 6 Hefte (1/1989–2/1990): Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Graphik- und Künstlerbuchsammlung, Signatur: 1.G.4.136
- Liane*, 7 Hefte (2/1988–8/1989): Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Graphik- und Künstlerbuchsammlung, Signatur: 1.G.4.49
- Mikado*, 5 Hefte (1/1984–3/1985): Staatsbibliothek zu Berlin, Sondersammlung Künstlerische Drucke (KD), Signatur: 50 PB 839
- schaden*, 17 Hefte (1/1984–17/1987): Staatsbibliothek zu Berlin, Sondersammlung Künstlerische Drucke (KD), Signatur: 45 SB 66
- Verwendung*, 10 Hefte (2/1988–10/1990): Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden, Graphik- und Künstlerbuchsammlung, Signatur: 1.G.4.20

Ein Großteil des Bestands an DDR-Künstlerzeitschriften in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden (177 Hefte) wurde im Rahmen eines DFG-Projekts zwischen 1997 und 2000 digitalisiert. Die Digitalisate geben einen ersten Überblick über den Bestand und sind gegenwärtig frei über die *Deutsche Fotothek* einsehbar. Abgerufen am 14. Oktober 2023 unter <https://www.deutschefotothek.de/cms/kuenstlerzeitschriften.xml>.

Für die Grafik-Lyrik-Mappen und andere originalgrafische Drucke sind die Signaturen zum gesichteten Exemplar in der jeweiligen Literaturangabe vermerkt.

- Adorno, Theodor W.: »Der mißbrauchte Barock«. In: Ders.: *Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 10.1: *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen – Ohne Leitbild*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 401–422.
- Albers, Yvonne u. Frank Kelleter: »Community«. In: Dies. (Hrsg.): *Community. Articulations* (August 2024). Abgerufen am 24. März 2025 unter: <https://doi.org/10.60949/s5py-2465>.
- Albert, Claudia: »Rimbaud vivant«. In: *Weimarer Beiträge* 37 (1991) H. 7, S. 1018–1027.
- Anderson, Sascha: »Annäherung an Paulus Böhmer«. In: *Faust. weltbühne für Autoren und Künstler*, 16. Oktober 2010. Abgerufen am 27. August 2023 unter: <http://archiv.faustkultur.de/111-0-Sascha-Anderson-zu-Paulus-Boehmer.html>.
- Anderson, Sascha: »Bonjour Messieurs«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 5, S. 47f. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 124–127.
- Anderson, Sascha: »Das ist nicht so einfach.« Interview von Iris Radisch. In: *Die Zeit* (1. November 1991), Nr. 45. Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.zeit.de/1991/45/das-ist-nicht-so-einfach>.
- Anderson, Sascha: »Das T-Syndrom«. In: *ariadnefabrik* 4 (1989) H. 5, S. 33. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 283.
- Anderson, Sascha: »Der Inzest zwischen fehlendem und doch noch übriggebliebenen

- Kind«. In: *ariadnefabrik* 4 (1989) H. 6, S. 2–6. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 284–288.
- Anderson, Sascha: »Derivationen«. In: *ariadnefabrik* 5 (1990) H. 1, S. 38–40. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 294–297.
- Anderson, Sascha: »die heiligen füße«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 2, S. 2–15. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 51–57.
- Anderson, Sascha: »Die Prosa meines Lebens«. In: *Der Freitag* (5. Oktober 2010). Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.freitag.de/autoren/sascha-anderson/die-prosa-meines-lebens>.
- Anderson, Sascha: »Ein hoffentlich schöner und lang anhaltender Amoklauf«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (30. Oktober 1991).
- Anderson, Sascha: »Fixierung einer Metapher. Zu Volker Brauns Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität«. In: *schaden* (1985) H. 8, S. 5–9.
- Anderson, Sascha: »für NIEMAND«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 1, S. 10.
- Anderson, Sascha: Gespräch mit Lisa R. Whitmore: »After the surprising revelations.« 18. März 1992. In: Robert von Hallberg (Hrsg.): *Literary intellectuals and the dissolution of the state. Professionalism and conformity in the GDR*. Übers. v. Kenneth J. Norcott. Chicago, IL: University Press 1996, S. 295–303.
- Anderson, Sascha: Gespräch mit Thony Visser und Annette van Erp, 28. Oktober 1986. Abgerufen am 27. August 2023 unter <http://www.planetlyrik.de/sascha-anderson-jeder-satellit-hat-einen-killersatelliten/2010/02/>.
- Anderson, Sascha: »Gilles Ohr«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 1, S. 27–30. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 49–51.
- Anderson, Sascha: »O. N.«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 4, S. 40f. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 44f.
- Anderson, Sascha: *Sechsunddreißig Gedichte aus »Jeder Satellit hat einen Killersatelliten« und vierzehn bisher ungedruckte Gedichte aus der Zeit des Killersatelliten*. Mit Zeichnungen von Ralf Kerbach. 2. Aufl. Berlin: Galrev 1997.
- Antonic, Thomas: »Ginsberg, Where Are You? – the Reception of Beat Literature in Austria«. In: Harri Veivo, Petra James u. Dorota Walczak-Delanois (Hrsg.): *Beat Literature in a Divided Europe*. Leiden u. Boston, MA: Rodopi 2019, S. 227–252.
- Apollinaire[, Guillaume]: *Œuvres poétiques*. Préface par André Billy, texte établi et annoté par Marcel Adéma et Michel Décaudin. [Paris:] Gallimard 1965.
- Artsybašev, Michail P.: *Ssanin*. Roman. Übers. v. André Villard. München [u. a.]: G. Müller 1909.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *DDR-Literatur der neunziger Jahre*. München: Ed. Text + Kritik 2000.
- Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*. München: Ed. Text + Kritik 1990.

- Arp, Hans: *Gesammelte Gedichte: Gedichte 1903–1939*. Hrsg. v. Marguerite Arp-Hagenbach u. Peter Schifferli. Zürich: Die Arche 1963.
- Ass[heuer, Thomas]: »Jean meets Sascha«. In: *Frankfurter Rundschau* (5. November 1991), S. 12.
- Avalon, Arthur [als Sir John Woodroffe]: *Die Schlangenkraft. Die Entfaltung schöpferischer Kräfte im Menschen*. Weilheim: Barth 1961.
- Bachtin, Michail M.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. v. Rainer Gröbel, übers. v. dems. u. Sabine Reese. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1979.
- Badier, Walter: »Émile Henry, le »Saint-Just de l'Anarchie««. In: *Parlement[s], Revue d'histoire et politique* (2010) H. 2, S. 159–171.
- Baker, Paul: *Polari. The Lost Language of Gay Men*. London u. New York: Routledge 2002.
- Bangert, Sara: *Entgrenzte Ähnlichkeit im Milieu des Surrealismus. Konturen, Vorgeschichte und Konjunktur eines ästhetischen Konzepts*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2023.
- Bannister, Catriona: »Jung, Alchemy and Arthur Rimbaud's *Voyelles*«. In: *Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 91 (1999) H. 1, S. 45–52.
- Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Surrealismus in Paris 1919–1939. Ein Lesebuch*. Leipzig: Reclam 1990.
- Barck, Maximilian [als Maldoror]: »Emile Henrys Sterben«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 2, S. 8–23.
- Barck, Maximilian [als Maldoror]: »Juris Traum. Nach Motiven aus Michail Artzibaschews Roman »Ssanin««. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 1, S. 17–25.
- Barck, Maximilian [als Maldoror]: »Lautréamont – vierter April 1986«. In: *Herzattacke* 1 (1989), H. 3 [Sondernr.], S. 11–47.
- Barck, Maximilian: »Editorial zur *Herzattacke*«. In: *Herzattacke* 2 (1990) H. 5 [Sondernr.], S. 1.
- Barthes, Roland: »Der Tod des Autors.« Übers. v. Matías Martínez. In: Ders. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2000, S. 185–193.
- Barthes, Roland: *Cy Twombly*. Übers. v. Walter Seitter. Berlin: Merve 1983.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Übers. v. Dietrich Leube. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1985.
- Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Übers. v. Traugott König. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1974.
- Barthes, Roland: *Elemente der Semilogie*. Übers. v. Eva Moldenhauer. Frankfurt/Main: Syndikat 1979.
- Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1961.
- Bataille, Georges: *Der heilige Eros. Mit einem Entwurf zu einem Schlusskapitel*. Übers. v. Max Hölzener. Frankfurt/Main u. Berlin: Ullstein 1986.
- Bathrick, David: *The powers of speech. The politics of culture in the GDR*. Lincoln [u. a.]: University of Nebraska Press 1995.
- Baudrillard, Jean: »The Anorexic Ruins«. In: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hrsg.): *Looking Back on the End of the World*. New York: Semiotext(e) 1989, S. 29–45.

- Baudrillard, Jean: *Agonie des Realen*. Übers. v. Lothar Kurzawa u. Volker Schaefer. Berlin: Merve 1978.
- Baudrillard, Jean: *Der Tod tanzt aus der Reihe*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 1979.
- Baudrillard, Jean: *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Übers. v. Hans-Joachim Metzger. Berlin: Merve 1978.
- Bauduin, Tessel M.: *Surrealism and the Occult. Occultism and Western Esotericism in the Work and Movement of André Breton*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2014.
- Bauschinger, Sigrid: *Else Lasker-Schüler. Biographie*. Göttingen: Wallstein 2013.
- Beare, Robert L.: »Quirinus Kuhlmann and the Fruchtbringende Gesellschaft«. In: *The Journal of English and Germanic Philology* 52 (1953) H. 3, S. 346–371.
- Beck, Wolfgang: »Zauberspruch«. Art. in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online*. Hrsg. von Gert Ueding. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2013. Abgerufen am 30. Juli 2022 unter: <https://www.degruyter.com/database/HWRO/entry/hwro.9.zauberspruch/html>.
- Bell, Michele Ricci: »Repetition as Aesthetic Practice. Hearts in Else Lasker-Schüler's Modernist Project«. In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies* 53 (2017) H. 2, S. 99–117.
- Belletto, Steven: *The Beats. A Literary History*. Cambridge, UK: Cambridge University Press 2020.
- Benjamin, Walter: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1978.
- Berbig, Roland: »DDR-Literatur – archiviert«. In: Ders. (Hrsg.): *Auslaufmodell »DDR-Literatur.« Essays und Dokumente*. Berlin: Ch. Links 2018, S. 17–44.
- Berbig, Roland [u. a.] (Hrsg.): *Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990*. Berlin: Theater der Zeit 2001.
- Berendse, Gerrit-Jan: »»And the Beat Goes On.« Die Beat Generation und der neue Realismus in der DDR«. In: *GDR Bulletin* 21 (1994) H. 2, S. 1–6.
- Berendse, Gerrit-Jan: »Beat am Prenzlauer Berg. Das Treffen zweier Subkulturen«. In: Ders.: *Grenz-Fallstudien*, S. 41–58. Auch in: Philip Brady (Hrsg.): *Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin?* Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 1995, S. 45–61.
- Berendse, Gerrit-Jan: *Echoes of Surrealism. Challenging Socialist Realism in East German Literature, 1945–1990*. New York u. Oxford: Berghahn 2022.
- Berendse, Gerrit-Jan: »Flirting with Surrealism. Elke Erb's Acts of Writing«. In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 18 (2019), S. 169–182.
- Berendse, Gerrit-Jan: »Fremde Vögel in Ostberlin. Alternative Lebens- und Schreibweisen 1960–1990«. In: Ders.: *Grenz-Fallstudien. Essays zum Topos Prenzlauer Berg in der DDR-Literatur*. Berlin: Erich Schmidt 1999, S. 9–29.
- Berendse, Gerrit-Jan: »Prenzlauer Berg Revisited. Einflüsse der Beat Generation auf literarische Subkulturen in der DDR«. In: *Seminar* 31 (1995), S. 230–246.
- Berendse, Gerrit-Jan: »Wandlose Werkstätten. Elke Erbs Rolle in der »Prenzlauer-Berg-Connection««. In: Heinz Ludwig Arnold u. Frauke Meyer-Gosau (Hrsg.): *Literatur in der DDR. Rückblicke*. München: Ed. Text + Kritik 1991, S. 210–219.

- Berg, Walter Bruno: *Literarische Transkription. Theorie und exemplarische Analysen*. Berlin: LIT 2014.
- Bergengruen, Maximilian: »Elias Artista oder Das Überflüssigwerden des Wissens in Kuhlmanns Kühlpsalter«. In: Jill Bühler u. Antonia Eder (Hrsg.): *Das unnütze Wissen in der Literatur*. Freiburg: Rombach 2015, S. 63–84.
- Berndt, Frauke u. Lily Tonger-Erk: *Intertextualität. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt 2013.
- Biermann, Wolf: »Der gräßliche Fatalismus der Geschichte.« Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1991. Abgerufen über die Website der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung am 1. Juli 2023 unter <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/wolf-biermann/dankrede>.
- Biermann, Wolf: »Laß, o Welt, o laß mich sein!« Rede zur Verleihung des Eduard-Mörke-Preises am 13. November 1991. Abgedruckt in: *Die Zeit* (15. November 1991), Nr. 47.
- Bignall, Simone: »The Obscure Drama of the Political Idea. Postcolonial Negotiations, Deleuzian Structures and the Concept of Cooperation«. In: *New Formations* 93 (2018), S. 101–121.
- Birkenhauer, Theresia: »»Herzenbühne«. Das Prinzip Inszenierung im Werk Else Lasker-Schülers«. In: Ulrike Bergemann u. Elisabeth Strowick (Hrsg.): *Weiterlesen. Literatur und Wissen*. Bielefeld: transcript 2007, S. 77–95.
- Bischoff, Doerte: *Ausgesetzte Schöpfung. Figuren der Differenz in der Prosa Else Lasker-Schülers*. Tübingen: Niemeyer 2002.
- Blanchot Maurice: »Das Gelächter der Götter«. In: Pierre Klossowski [u. a.]: *Sprachen des Körpers: Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve 1979, S. 67–81.
- Blanchot, Maurice: *Der Name Berlin – Le nom de Berlin*. Übers. v. Jean-Luc Nancy und Isolde Eckle. Berlin: Merve 1983.
- Blanchot, Maurice: »Die Forderung der Wiederkunft«. In: Pierre Klossowski [u. a.]: *Sprachen des Körpers: Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve 1979, S. 107–117.
- Blanchot, Maurice: *Die Literatur und das Recht auf den Tod*. Übers. v. Clemens-Carl Härle. Berlin: Merve 1982.
- Blanchot, Maurice: *Die uneingestehbare Gemeinschaft*. Übers. u. komm. v. Gerd Bergfleth. Berlin: Matthes & Seitz 2015.
- Blei, Franz [als Peregrin Steinhövel]: *Bestiarium Literaricum, das ist: Genaue Beschreibung Derer Tiere Des Literarischen Deutschlands*. München: Knorr & Hirth 1920.
- Boden, Petra u. Dorothea Böck (Hrsg.): *Modernisierung ohne Moderne. Das Zentralinstitut für Literaturgeschichte an der Akademie der Wissenschaften der DDR (1969–1991). Literaturforschung im Experiment*. Heidelberg: Winter 2004.
- Boeckh, Joachim G. [u. a.]: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. 1600 bis 1700. Mit einem Abriss der Geschichte der sorbischen Literatur*. 2. Aufl. Berlin: Volk und Wissen 1962.
- Boeckh, Joachim G. [u. a.]: *Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Von 1480 bis 1600*. Berlin: Volk und Wissen 1960.

- Boehlke, Michael u. Henryk Gericke (Hrsg.): *ostPUNK! – too much Future. Punk in der DDR 1979–1989*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien 2005.
- Bohley, Bärbel: »Vergewaltigung des Themas. Das Beispiel Biermann und das Beispiel Anderson«. In: *die andere* (6. November 1991). Auch in: Peter Böthig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 313–318.
- Bonnet, Marguerite: *André Breton. Naissance de l'aventure surréaliste*. Paris: CORTI 1975.
- Borgards, Roland: »Cultural Animal Studies«. In: Gabriele Dürbeck u. Urte Stobbe (Hrsg.): *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln: Böhlau 2018, S. 68–80.
- Böthig, Peter (Hrsg.): *Sprachzeiten. Der Literarische Salon von Ekke Maaß. Eine Dokumentation von 1978 bis 2016*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung 2017.
- Böthig, Peter u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993.
- Böthig, Peter: »die verlassene sprache«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*. München: Ed. Text + Kritik 1990, S. 38–49.
- Böthig, Peter: *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*. Berlin: Lukas 1997.
- Böttcher, Jan: »Ausschreitung des (auto-)biographischen Raumes. Zur Prosa Johannes Jansens aus den Jahren 1988–2001«. In: Hermann Heckmann (Hrsg.): *Autobiografisches Schreiben nach 1989. Analysen von Erinnerungen und Tagebüchern ehemaliger DDR-Schriftsteller*. Bonn: Janos Stekovics 2003, S. 161–289.
- Böttcher, Jan: »Vorwort«. In: Johannes Jansen: *im keinland ist schönerland stumm*. Texte aus der DDR 1983–1989. Berlin: kookbooks 2007, S. 5–13.
- Böttcher, Jan: »Zersplittern und Vereinzeln. Johannes Jansens Ausschreiten des (auto-)biographischen Raumes«. In: Roland Berbig [u. a.] (Hrsg.): *Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990*. Berlin: Theater der Zeit 2001, S. 94–105.
- Böttiger, Helmut: *Elefantenrunden. Walter Höllerer und die Erfindung des Literaturbetriebs*. Berlin: Literaturhaus 2005.
- Boyer, Dominic C.: »Foucault in the Bush. The Social Life of Post-Structuralist Theory in East Berlin's Prenzlauer Berg«. In: *Ethnos* 66 (2001) H. 2, S. 207–236.
- Braun, Michael: »Die Sache mit der Stasi. Acht Fußnoten zu einer auslaufenden Debatte«. In: Peter Böthig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 44–49.
- Braun, Michael: »Hochheiliger Nibelungenquatsch. Psychonautikon Prenzlauer Berg – eine Kulturgeschichte der poetischen Renitenz«. In: *Signaturen* (27.12.2015). Abgerufen am 2. April unter: <https://www.signatures-magazin.de/bert-papenfusz,-ronald-lippok--psychonautikon--hochheiliger-nibelungenquatsch.html>.
- Braun, Volker: »Der Freizeitpark«. In: *Bizarre Städte* (1988) H. 2.
- Braun, Volker: »Monströse Banalität«. In: *Die Zeit* (22. November 1991), Nr. 48. Auch in: Peter Böthig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 321–324.
- Braun, Volker: »Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität«. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 37 (1985) H. 5, S. 979–998. Auch in: Akademie der Wissenschaften und der

- Literatur Mainz (Hrsg.): *Abhandlungen der Klasse der Literatur*. Bd. 4. Stuttgart: Steiner 1984.
- Breton, André (Hrsg.): *Anthologie des Schwarzen Humors*. München: Rogner & Bernhard 1979.
- Breton, André: »Manifest des Surrealismus« (1924). In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. v. Ruth Henry. 13. Aufl. Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2012, S. 9–43.
- Breton, André: »Was der Surrealismus will«. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. v. Ruth Henry. 13. Aufl. Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2012, S. 125–132.
- Breton, André: »Zweites Manifest des Surrealismus« (1930). In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*. Übers. v. Ruth Henry. 13. Aufl. Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2012, S. 49–99.
- Breton, André: *L'Amour fou*. Übers. v. Friedhelm Kemp. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1975.
- Breton, André: *Oeuvres complètes*. Bd. 1. Hrsg. v. Bernhild Boie. Paris: Gallimard 1989.
- Brinkmann, Rolf Dieter u. Ralf-Rainer Rygula (Hrsg.): *ACID. Neue amerikanische Szene*. Darmstadt: März 1969, S. 48–52.
- Buchanan, Ian u. Nicholas Thorburn: *Deleuze and Politics*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.
- Bulang, Tobias: »Die andere Enzyklopädie. Johann Fischarts *Geschichtsklitterung*«. In: *arcadia* 48 (2013) H. 2, S. 262–281.
- Bulang, Tobias: »Epistemische Kontingenzen und ihre literarische Aktivierung. Fallstudie zur Nomenklatur der Pflanzen in Johann Fischarts *Geschichtsklitterung*«. In: Cornelia Herberichs u. Susanne Reichlin (Hrsg.): *Kein Zufall. Konzeptionen von Kontingenz in der mittelalterlichen Literatur*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009, S. 365–389.
- Bulang, Tobias: »Manierismus? Johann Fischarts *Geschichtsklitterung*«. In: Anja Becker u. Jan Mohr (Hrsg.): *Alterität als Leitkonzept für historisches Interpretieren*. Berlin: Akademie-Verlag 2012, S. 285–300.
- Bulang, Tobias: »Satirische, dämonologische und wissensvermittelnde Schreibweisen über die Alchemie im Werk Johann Fischarts«. In: Peter-André Alt, Jutta Eming, Tilo Renz u. Volkhard Wels (Hrsg.): *Magia daemoniaca, magia naturalis, zauber. Schreibweisen von Magie und Alchemie in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Wiesbaden: Harrassowitz 2015, S. 189–202.
- Bürger, Peter: »»Je est un autre«. Poesie und Revolte bei Rimbaud«. In: Ders. u. Christa Bürger (Hrsg.): *Prosa der Moderne*. 2. Aufl. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 159–175.
- Bürger Peter: *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein 2017.
- Burghardt, Anja: *Raum-Kompositionen. Verortung, Raum und lyrische Welt in den Gedichten Marina Cvetaevas*. Frankfurt/Main: Peter Lang 2013.
- Cardinal, Roger: »André Breton. Wahnsinn und Poesie«. In: Bernd Urban, Winfried Kudszus (Hrsg.): *Psychoanalytische und psychopathologische Literaturinterpretation*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1981, S. 300–320.
- Castein, Hanne: »Elke Erb«. In: Philip Brady (Hrsg.): *Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin?* Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 1995, S. 87–102.

- Cederberg, Björn (Regie): *Berlin DDR – Hintergrund*. Svenska Television, SE 1985.
- Cederberg, Björn (Regie): *Verrat – Förräderi*. Svenska Television, DE/SE 1994.
- Choat, Simon: »Deleuze, Marx and the Politicisation of Philosophy«. In: *Deleuze Studies* 3 (2009), S. 8–27.
- Choury, Maurice: »Rimbaud. Der erleuchtete Kommunarde.« Übers. v. Klaus Möckel. In: Arthur Rimbaud: *Sämtliche Werke*. Französisch und Deutsch. Mit einem Essay von Maurice Choury, übers. v. Sigmar Löffler u. Dieter Tauchmann. Leipzig: Insel 1976, S. 418–451.
- Cohen, Mitch: »A Look at William Carlos Williams / Ein Blick auf William Carlos Williams« (1974). In: *Manna. Zeitschrift für internationale Poesie* (1991) H. 5.
- Cohen, Mitch (Hrsg.): *Ber'in. Contemporary writing from East and West Berlin*. Santa Barbara, CA: Bandanna Books 1983. Veränderte Neuauflage: Ders. (Hrsg.): *Berlin. Bilingual anthology of life in the Divided City*. Bearbeitet von Sasha Newborn. Santa Barbara, CA: Mudborn Press 2013.
- Cohen, Mitch: »Blick von außen«. In: Uwe Warnke u. Ingeborg Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989*. Berlin: Verbrecher 2009, S. 60f.
- Cohen, Mitch: »Stadtteilchen«. In: *Literatur im technischen Zeitalter* (1984) H. 1, S. 7–11.
- Cohen, Mitch: »Wenn wir nicht eingemauert gewesen wären«. In: Peter Böthig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 126–129.
- Cosentino, Christine u. Wolfgang Müller: »Die Kunst der Rebellion. Zur Lyrik des ›Prenzlauer Bergs‹, als er noch hinter der Mauer lag«. In: Dies. (Hrsg.): »im widerstand/in mißverständnis«? *Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1995, S. 5–22.
- Cosentino, Christine u. Wolfgang Müller (Hrsg.): »im widerstand/in mißverständnis«? *Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1995.
- Cosentino, Christine: »»ich habe ausser meiner sprache keine / mittel meine sprache zu verlassen«. Überlegungen zur Lyrik Sascha Andersons«. In: Dies., Wolfgang Ertl u. Gerd Labrousse (Hrsg.): *DDR-Lyrik im Kontext*. Amsterdam: Rodopi 1988, S. 195–221.
- Cosentino, Christine: »Noch einmal Sascha Anderson«. In: Elrud Ibsch, Ferdinand van Ingen u. Anthonya Visser (Hrsg.): *Literatur und politische Aktualität*. Amsterdam: Rodopi 1993, S. 3–20.
- Cosentino, Christine: »Volker Brauns Essay ›Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität‹ im Kontext seiner Lyrik«. In: *Studies in GDR Culture and Society* (1987) H. 7, S. 171–184.
- Cramer, Florian: »Poetische Weisheitskunst. Quirinus Kuhlmanns *XLI. Libes-Kuß*«. In: Renate Lachmann u. Stefan Rieger (Hrsg.): *Text und Wissen. Technologische und anthropologische Aspekte*. Tübingen: Narr 2003, S. 213–226.
- Crome, Keith: »Retorsion. Jean-Francois Lyotard's Reading of Sophistry«. In: *The Southern Journal of Philosophy* 41 (2003) H. 1, S. 29–44.
- Dahlke, Birgit: »Alltägliche Arbeit am Kanon. Mierau, Schlenstedt, Barck«. In: Jutta Müller-Tamm u. Lukas Nils Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 27–44.

- Dahlke, Birgit: »Im Brunnen vor dem Tore«. Autorinnen in inoffiziellen Zeitschriften der DDR 1979–1990 (Gabriele Stötzer-Kachold, Barbara Köhler, Heike Willingham, Annett Gröschner, Kerstin Hensel, Raja Lubinetzki«. In: Walter Delabar, Werner Jung u. Ingrid Pergande (Hrsg.): *Neue Generation – Neues Erzählen. Deutsche Prosa-Literatur der achtziger Jahre*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1993, S. 177–193.
- Dahlke, Birgit: *Papierboot. Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- Dahn, Daniela: *Kunst und Kohle. Die »Szene« am Prenzlauer Berg, Berlin, DDR*. Frankfurt/Main: Luchterhand 1987.
- Dammbeck, Lutz: *Besessen von Pop*. Hamm: Edition Nautilus 2012.
- Dane, Gesa: »Else Lasker-Schülers eigenwilliger Exotismus«. In: Christine Künzel u. Jörg Schönert (Hrsg.): *Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 47–57.
- Danko, Dagmar: *Zwischen Überhöhung und Kritik. Wie Kulturtheoretiker zeitgenössische Kunst interpretieren*. Bielefeld: transcript 2011.
- Day, Carolyn A.: *Consumptive Chic. A History of Beauty, Fashion, and Disease*. London [u. a.]: Bloomsbury 2017.
- Decker, Gunnar: »Die Last der Subversion«. In: *Neue deutsche Literatur* 41 (1993) H. 8, S. 96–102.
- Dédéyan, Charles: »André Breton et Arthur Rimbaud«. In: *Studi di Letteratura Francese* (1994) H. 20, S. 39–46.
- Deeds Ermarth, Elizabeth: »Postmodernism«. In: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Hrsg. v. Edward Craig. London u. New York: Routledge 1998, S. 587–590.
- DeGuzmán, María: »Fatal Hieroglyph. Mexico for Writers of Exile. Malcolm Lowry and William Burroughs«. In: *Scripta. Belo Horizonte* 21 (2017) H. 42, S. 217–235.
- Deiß, Richard: *Plattenbau-Proust und Detroit-Dickens. Schriftstellerbeinamen und Buchfakten, welche Ihnen gerade noch gefehlt haben*. Norderstedt: BoD 2020.
- Delabar, Walter: »Barockrezeption als Selbstinszenierung. Einige Überlegungen zur Rezeption frühneuzeitlicher Literatur nach 1945«. In: Christiane Caemmerer (Hrsg.): »Ach, Neigung zur Fülle...« *Zur Rezeption »barocker« Literatur im Nachkriegsdeutschland*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S. 233–259.
- Delanty, Gerard: *Community*. London: Routledge: 2003.
- Deleuze, Gilles u. Félix Guattari: *Rhizom*. Übers. v. Dagmar Berger u. a. Berlin: Merve 1980.
- Deleuze, Gilles: *Kleine Schriften*. Übers. v. K. D. Schacht. Berlin: Merve 1980.
- Deleuze, Gilles: »Pierre Klossowski oder Die Sprache des Körpers«. In: Pierre Klossowski [u. a.]: *Sprachen des Körpers: Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve 1979, S. 39–66.
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche. Ein Lesebuch*. Übers. v. Ronald Voullié. Berlin: Merve 1979.
- Deppe, Juergen: »Zehn plus eins gleich Öffentlichkeit«. In: *taz* (18. Mai 1990).
- Deutscher Bundestag (Hrsg.): *Materialien der Enquete-Kommission »Aufarbeitung von Geschichte und Folgen der SED-Diktatur in Deutschland«*. Bd. 3: *Rolle und Bedeutung der Ideologie, integrativer Faktoren und disziplinierender Praktiken in Staat und Gesellschaft der DDR*. Baden-Baden: Nomos 1995.

- Di Rosa, Valentina: »Begraben sind die Bibeljahre längst.« *Diaspora und Identitätssuche im poetischen Entwurf Else Lasker-Schülers*. Paderborn: mentis 2006.
- Di Rosa, Valentina: »Elke Erb, die ›Prenzlauer Berg-Connection‹ – und die Zeit danach. Zur Kontinuität sprachexperimenteller Praxen seit den 1980er Jahren«. In: Jutta Müller-Tamm u. Lukas Nils Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 231–258.
- Dietze, Gabriele: »Die Bohemienne und ihr ›Imaginary Negro‹«. In: Ulrika Auga [u. a.] (Hrsg.): *Dämonen, Vamps und Hysterikerinnen. Geschlechter- und Rassenfigurationen in Wissen, Medien und Alltag um 1900*. Festschrift für Christina von Braun. Bielefeld: transcript 2014, S. 55–68.
- Dietze, Walter: *Quirinus Kuhlmann. Ketzer und Poet. Versuch einer monographischen Darstellung von Leben und Werk*. Berlin (Ost): Rütten & Loening 1963.
- Dimock, Wai Chee: *Through Other Continents. American Literature Across Deep Time*. Princeton u. Oxford: Princeton University Press 2006.
- Döring, Stefan: *heutmorgestern. gedichte*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989.
- Drews, Heike [als Hanna Mewes]: »Daß Frauen...«. In: *schaden* 16 (1987), o. S.
- Driesen, Christian: »Schweigen. Gert Neumann«. In: Daniel Hechler u. Axel Philipps (Hrsg.): *Widerstand denken. Michel Foucault und die Grenzen der Macht*. Bielefeld: transcript 2008, S. 247–259.
- Duffy, Simon B.: *Deleuze and the History of Mathematics. In Defense of the »New«*. London [u. a.]: Bloomsbury 2013.
- Dwars, Jens-Fietje: »Vom Vergehen des Adels der Hinter-Höfe. Zur ›arroganz der ohnmacht‹ des Rainer Schedlinski«. In: *Weimarer Beiträge* 39 (1994) H. 4, S. 567–591.
- Eagleton, Terry: »Was ist Literatur?«. In: Ders.: *Einführung in die Literaturtheorie*. Übers. v. Elfi Bettinger u. Elke Hentschel. 4. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997, S. 1–18.
- Ebeling, Florian: *Das Geheimnis des Hermes Trismegistos. Geschichte des Hermetismus*. München: Beck 2005.
- Eckart, Frank: »Nie überwundener Mangel an Farben... Über ein Kapitel der Kulturentwicklung in der DDR der achtziger Jahre«. In: Forschungsstelle Osteuropa (Hrsg.): *Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR 1980–1990. Mit einem Bestandskatalog von Frank Eckart*. Bremen: Edition Temmen 1993, S. 9–74.
- Egyptien, Jürgen: »Zwischen Chaos und Sternwerdung. Zum Verhältnis von Poesie, Religion und Anthropologie bei Else Lasker-Schüler«. In: Axel Ruckaberle (Hrsg.): *Else Lasker-Schüler*. München: Ed. Text + Kritik 1994, S. 34–41.
- Ehrenfeld, Arthur: »Spiegelriß; Anmerkungen zu ›Lautréamont – vierter April 1986‹«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 3 [Sondernr.], S. 49–60.
- Eigler, Friederike: »At the Margins of East Berlin's ›Counter-Culture‹. Elke Erb's *Winkelzüge* and Gabriele Kachold's *zügel los*«. In: *Women in German Yearbook* 9 (1993), S. 145–161.
- Emmerich, Wolfgang: *Kleine Literaturgeschichte der DDR*. Erweiterte Neuausgabe. Leipzig: Kiepenheuer 1996.
- Endler, Adolf: »Alles ist im untergrund obenauf; einmannfrei... Anlässlich der Antholo-

- gie«. In: Ders.: *Den Tiger reiten. Aufsätze, Polemiken und Notizen zur Lyrik der DDR*. Frankfurt/Main: Luchterhand 1990, S. 40–65.
- Endler, Adolf: »Anlässlich der Anthologie *Sprache & Antwort*. Eine Rundfunksendung (vollständige Fassung)«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 4, S. 16–36.
- Endler, Adolf: »weinsinnig im daseinsfrack. Über die Anthologie *Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*«. In: *DIE ZEIT* (30. September 1988) Nr. 40.
- Engelhart, Dirk: »Jan Faktor«. Art. in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Abgerufen am 7. August 2020 unter: <http://www.munzinger.de/document/16000000751>.
- Erb, Elke: Brief, betreffend Brauns Rimbaud-Essay. Zit. n. Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1992, S. 293.
- Erb, Elke: *Der Faden der Geduld*. Berlin u. Weimar: Aufbau 1978.
- Erb, Elke: *Gutachten. Poesie und Prosa*. Berlin u. Weimar: Aufbau 1975.
- Erb, Elke: »Ich blicke mich um – in die Zukunft. Marina Zwetajewas Gedicht-Werkstatt«. In: Marina Zwetajewa: *Das Haus am Alten Pimen*. Eine Auswahl. Übers. u. hrsg. v. Elke Erb. Leipzig: Reclam 1989, S. 169–279.
- Erb, Elke: *Kastanienallee. Texte und Kommentare*. Berlin u. Weimar: Aufbau 1987.
- Erb, Elke: »Notizen zu Arp«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986), S. 13–21. Gekürzte Fassung: Elke Erb: »Ich bin in Straßburg geboren...«. In: Gregor Laschen (Hrsg.): *Zerstreuung des Alphabets. Hommage à Arp. Hans/Jean Arp zum 100. Geburtstag 1986*. Bremerhaven: edition die horen, Verlag für neue Wissenschaft 1986, S. 38–43.
- Erb, Elke: *Winkelzüge oder nicht vermutete, aufschlussreiche Verhältnisse*. Berlin: Galrev 1991.
- Erbe, Günter: *Die verfeimte Moderne. Die Auseinandersetzung mit dem »Modernismus« in Kulturpolitik, Literaturwissenschaft und Literatur der DDR*. Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1993.
- Ernst, Thomas: *Popliteratur*. Bielefeld: transcript 2005.
- Eshleman, Clayton: »Introduction to *Sulfur* 45/46. The Final Issue.« (2000) Abgerufen am 1. September 2023 unter: http://www.webdelsol.com/Sulfur/Sulfur%20_Intro.htm.
- EXC Temporal Communities: *Research Programme*. Berlin 2019. Abgerufen am 2. Februar 2024 unter: <https://www.temporal-communities.de/research/index.html>.
- Eybl, Franz M.: »Narrenbuch und Totentanz. Frühneuzeitliche Lektüren der Selbstbe-
spiegelung«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 39 (2014) H. 1, S. 204–225.
- Fähnders, Walter: *Projekt Avantgarde. Avantgardebegriff und avantgardistischer Künstler, Manifeste und avantgardistische Arbeit*. Bielefeld: Aisthesis 2019.
- Faktor, Jan: »Die 80er Jahre gingen zwei Jahre früher zu Ende. Über die inoffizielle Literatur der DDR in den achtziger Jahren«. In: *Wespennest* (1990) H. 78, S. 21–25.
- Faktor, Jan: *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1989.
- Faktor, Jan: Interview von 1994, in: Sybille Goepper u. Cécile Millot (Hrsg.): *Lyrik nach 1989 – Gewendete Lyrik? Gespräche mit deutschen Dichtern aus der DDR*. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 2016, S. 175–195.

- Feiler, Lily: »Alienation and Self-Analysis«. In: Dies.: *Marina Tsvetaeva. The Double Beat of Heaven and Hell*. Durham, NC: Duke University Press 1994, S. 203–209.
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960–1990*. München: Beck 2015.
- Felsch, Philipp: »Strategien der Verflüssigung. Poststrukturalistischer Theoriediskurs und politische Praktiken der 1968er Jahre«. In: Anselm Doering-Manteuffel, Lutz Raphael u. Thomas Schlemmer (Hrsg.): *Vorgeschichte der Gegenwart. Dimensionen des Strukturbruchs nach dem Boom*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 373–392.
- Felski, Rita: *The Limits of Critique*. Chicago u. London: University of Chicago Press 2015.
- Felsmann, Barbara u. Annett Gröschner (Hrsg.): *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg. Eine Berliner Künstlersozialgeschichte der 1970er und 1980er Jahre in Selbstauskünften*. 2. Aufl. Berlin: Lukas 2012.
- Ferrere, Alexandre: »Creative Environments. The Geo-Poetics of Allen Ginsberg«. In: *Humanities* 9 (2020) H. 101.
- Fessmann, Meike: »Eine radikal poetische Existenz. Die Verwandlungen der Else Lasker-Schüler«. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 55 (2003) H. 1, S. 5–20.
- Fischart, Johann: *Das glückhafte Schiff von Zürich*. Neue, durchgesehene Aufl. Hrsg. v. Karl Pannier. Reclam: Leipzig 1961.
- Fischart, Johann: *Eulenspiegel reimenweis* (1572). Hrsg. v. Ulrich Seelbach u. W. Eckehart Spengler. In: Johann Fischart: *Sämtliche Werke*. Berliner Ausgabe, Bd. II. Stuttgart u. Bad Cannstatt: frommann-holzboog 2002.
- Fischart, Johann: *Geschichtklitterung (Gargantua)*. Text der Ausgabe letzter Hand von 1590. Hrsg. und mit einem Glossar versehen von Ute Nyssen, mit einem Nachwort von Hugo Sommerhalder. 2 Bde. Düsseldorf: Karl Rauch 1963.
- Fish, Stanley: *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge, MA u. London: Harvard University Press 1980.
- Fix, Ulla: »Verrätseln, um doch verstanden zu werden. Indirektes Schreiben als Mittel politisch-widerständiger Lyrik«. In: Uta Degner u. Martina Wargötter (Hrsg.): *Literarische Geheim- und Privatsprachen. Literaturwissenschaftliche und linguistische Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017, S. 159–178.
- flanzendoerfer: »garuna, ich bin!«. In: *Bizarre Städte* (1987) H. 1, S. 113–138.
- Flusser, Vilem: »Die Fotografie als nach-industrieller Gegenstand«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 2, S. 2–9.
- Forrester, Sibelan: »Not Quite in the Name of the Lord. A Biblical Subtext in Marina Cvetaeva's Opus«. In: *The Slavic and East European Journal* 40 (1996) H. 2, S. 278–296.
- Forschungsstelle Osteuropa (Hrsg.): *Eigenart und Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR 1980–1990*. Mit einem Bestandskatalog von Frank Eckart. Bremen: Edition Temmen 1993.
- Foucault, Michel u. Gilles Deleuze: *Der Faden ist gerissen*. Übers. v. Walter Seitter u. Ulrich Raulf. Berlin: Merve 1977.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*. Übers. v. Ulrich Köppen. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1973.

- Foucault, Michel: »Die Prosa Aktaions«. In: Pierre Klossowski [u. a.]: *Sprachen des Körpers. Marginalien zum Werk von Pierre Klossowski*. Berlin: Merve 1979, S. 25–38.
- Foucault, Michel: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Übers. v. Hans-Joachim Metzger [u. a.]. Berlin: Merve 1978.
- Foucault, Michel: *Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin*. Übers. v. Gerburg Treusch-Dieter [u. a.]. Berlin: Merve 1976.
- Foucault, Michel: »Wir fühlten uns als schmutzige Spezies. Der französische Links-Philosoph Michel Foucault über seine Erlebnisse mit deutscher Polizei«. In: *Der Spiegel* 52 (1977), S. 77f.
- Frietsch, Ute: »Endlichkeit und Wiederholung. Michel Foucault als Kritiker der Anthropologie«. In: Dies. u. Bettina Bock von Wülfigen (Hrsg.): *Epistemologie und Differenz*. Bielefeld: transcript 2010, S. 113–132.
- fun on the titanic. Underground Art and the East German State*. Hrsg. von der Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University. Broschüre abgerufen am 1. September 2023 unter: <https://beinecke.library.yale.edu/exhibitions-visiting/special-exhibitions/fun-titanic-underground-art-and-east-german-state>.
- Garber, Klaus: »Stichworte zur Barock-Rezeption in der DDR«. In: *Orbis Linguarum* 38 (2012), S. 143–151.
- Garnar, Andrew: »Power, Action, Signs: Between Peirce and Foucault«. In: *Transactions of the Charles S. Peirce Society* 42 (2006) H. 3, S. 347–366.
- Gaus, Günter: *Wo Deutschland liegt*. Hamburg: Hoffmann & Campe 1983.
- Geerdts, Hans Jürgen (Hrsg.): *Deutsche Literaturgeschichte in einem Band*. Berlin: Volk und Wissen 1971.
- Geiman, Kevin Paul: »Lyotard's ›Kantian Socialism‹«. In: *Philosophy & Social Criticism* 16 (1990), H. 1, S. 23–37.
- Geipel, Ines: *Zensiert, verschwiegen, vergessen. Autorinnen in Ostdeutschland, 1945–1989*. Düsseldorf: Artemis & Winkler 2009.
- Geisel, Sieglinde: »Wortmaschinen eines Sprachpuristen«. In: *Zürcher Oberländer* (3. Oktober 1990).
- Geist, Peter: »›Liberté ist unser Erbe‹. Papenfußens konkretere Beerbung der ›Konkreten‹«. Abgerufen am 25. Juli 2020 unter: <http://archiv.lyrikkritik.de/Geist-Papenfuss.htm>.
- Geist, Peter: »Bert Papenfuß-Gorek: Nachricht 19. Jahrhundert Unferbindlich«. In: Ders. [u. a.] (Hrsg.): *Vom Umgang mit Lyrik der Moderne*. Berlin: Volk und Wissen 1992, S. 126–129.
- Geist, Peter: »Die Lyrik der nichtoffiziellen Literaturszene«. In: Uwe Warnke u. Ingeborg Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989*. Berlin: Verbrecher 2009, S. 20–51.
- Gelhard, Andreas: *Das Denken des Unmöglichen. Sprache, Tod und Inspiration in den Schriften Maurice Blanchots*. Paderborn u. München: Fink 2005.
- Gellhaus, Axel: »Naivität und Ironie. Probleme und Ansatzpunkte für eine literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Hans Arp«. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.): *Hans/Jean Arp*. München: Ed. Text + Kritik 1986, S. 8–15.

- Gericke, Henryk [als Charon]: »Interpretation eines Traums«. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 19.
- Gericke, Henryk [als Charon]: »LITERATUR UND WAHRHEIT !« In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 8.
- Gericke, Henryk [als Charon]: »Traktat über die Lust am Fleisch«. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 22.
- Gericke, Henryk [als Garsiel]: »EIN GEFÄHRLICHES VERGNÜGEN !« In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 5.
- Gericke, Henryk [als Vrah Toth]: »Ballonfahrt/ Carte Postale«. In: *Braegen* (1988), H. 1, S. 37f.
- Gericke, Henryk [als Vrah Toth]: »CALIGO und LOGICA«. In: *Caligo* (1987) H. 3, S. 1.
- Gericke, Henryk [als Vrah Toth]: »Frau aus schwarzem Soda«. In: *Caligo* (1987) H. 3, S. 10f.
- Gericke, Henryk [als Vrah Toth]: »The mysterious Mrs. Graham«. In: *Caligo* (1987) H. 3, S. 5.
- Gericke, Henryk [als Vrah Toth]: Gedicht. In: *Braegen* 1 (1988) H. 1, S. 5.
- Gericke, Henryk [als Vvinzton L. Toth]: »Autodafé«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 4, S. 36–49. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 94–106.
- Gericke, Henryk u. Michael Boehlke (Hrsg.): *Too Much Future. Punk in der DDR*. Berlin: Verbrecher 2007.
- Gericke, Henryk: »Die andere Seite. Darkwave unterm Ostkreuz«. In: Alexander Pehle- mann, Ronald Galenza u. Robert Mießner (Hrsg.): *Magnetizdat DDR. Magnetband- untergrund Ost 1979–1990*. Berlin: Verbrecher 2023, S. 49–66.
- Gericke, Henryk: »TOD FREI!« In: Uwe Warnke u. Ingeborg Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989*. Berlin: Verbrecher 2009, S. 104–123.
- Gerstner, Alexandra u. Gregor Hufenreuter: »Bewegung ohne Programm. Das Intellek- tuellen-Netzwerk um die Zeitschrift *Gegner. Für neue Einheit* (1931–1933)«. In: Pierre Béhar, Françoise Lartillot u. Uwe Puschner (Hrsg.): *Médiation et conviction. Mélanges offerts à Michel Grunewald*. Paris: Editions L'Harmattan 2007, S. 651–666.
- Ginsberg, Allen: *Collected Poems 1947–1997*. New York: HarperCollins 2006.
- Giovanopoulos, Anna-Christina: »Kein schöner Land – Amerikanische Literatur im Druckgenehmigungsverfahren«. In: Simone Barck u. Siegfried Lokatis (Hrsg.): *Fens- ter zur Welt. Eine Geschichte des DDR-Verlages Volk & Welt*. Berlin: Ch. Links 2003, S. 179–192.
- Goepper, Sybille u. Cécile Millot (Hrsg.): *Lyrik nach 1989 – Gewendete Lyrik? Gespräche mit deutschen Dichtern aus der DDR*. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 2016.
- Goer, Charis: »Die neuen Barbaren. Frühe Rezeption der Beat Generation in West- deutschland«. In: Stefan Höppner u. Jörg Kreienbrock (Hrsg.): *Die amerikanischen Götter. Transatlantische Prozesse in der deutschsprachigen Popkultur nach 1945*. Berlin, Boston, MA u. München: De Gruyter 2015, S. 47–64.

- Golding, Alan: *From Outlaw to Classic. Canons in American Poetry*. Madison, WI: University of Wisconsin Press 1995.
- Goodfield, Eric: »Postmodern Paper Tiger«. In: *Cultural Politics* 16 (2020) H. 2, S. 233–252.
- Gordinsky, Natasha: »Paris als *non-lieu*. Migration im Werk von Marina Zwetajewa, 1925–1932«. In: Stephanie Bung u. Susanne Zepp (Hrsg.): *Migration und Avantgarde. Paris 1917–1962*. Berlin u. New York: De Gruyter 2020, S. 9–26.
- Gräf, Dieter M.: »Der Dichter als aus Sprache erzeugtes Gesamtkunstwerk«. In: *Baseler Zeitung* (1. Februar 1991).
- Graf, Sabine: *Poetik des Transfers. »Das Hebräerland« von Else Lasker-Schüler*. Köln [u. a.]: Böhlau 2009.
- Grant, Colin B.: »Beyond the Guilt of Words? On Gert Neumann's Poetics and the *Wende*«. In: Arthur Williams u. Stuart Parkes (Hrsg.): *The Individual, Identity and Innovation. Signals from Contemporary Literature and the New Germany*. Bern [u. a.]: Peter Lang 1994, S. 221–231.
- Grashoff, Udo: »In einem Anfall von Depression ...« *Selbsttötungen in der DDR*. Berlin: Ch. Links 2006.
- Grauert, Wilfried: *Ästhetische Modernisierung bei Volker Braun. Studien zu Texten aus den achtziger Jahren*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1995.
- Greiffenstern, Alexander: »German Beats. Friendship and Collaboration«. In: A. Robert Lee (Hrsg.): *The Routledge Handbook of International Beat Literature*. New York: Routledge 2018, S. 144–156.
- Greiner, Thorsten: »»Trouver une langue«. Rimbauds Kritik an Baudelaire und das Problem der Repräsentation des Absoluten in *Une Saison en enfer* und den *Illuminations*«. In: Christoph Hornung (Hrsg.): *Kommunikation und Repräsentation in den romanischen Kulturen. Festschrift für Gerhard Penzkofer*. München: AVM.Edition 2015, S. 303–329.
- Grimm, Erk: »Der Tod der Ostmoderne oder Die BRDigung des DDR-Untergrunds. Zur Lyrik Bert Papenfuß-Goreks«. In: *Zeitschrift für Germanistik* NF I (1991) H. 1, S. 9–20.
- Grimm, Jacob u. Wilhelm (Hrsg.): *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. in 32 Teilbde. Leipzig 1854–1961. Abgerufen am 6. September 2020: unter <http://www.woerterbuchnetz.de/DWB>.
- Gröschner, Annett: »Gespräch über Zeiten«. In: *Liane* 4 (1989), S. 115.
- Gröschner, Annett: »Keine Romane! Der experimentelle Autor Jan Faktor erhält den diesjährigen Alfred-Döblin-Preis«. In: *Berliner Zeitung* (25. Mai 2005) Nr. 122, S. 31.
- Gröschner, Annett: »Lieber Michael Thulin«. In: *Liane* (1989) H. 4, S. 173.
- Grub, Frank Thomas: »*Wende* und »*Einheit*« im Spiegel der deutschsprachigen Literatur. Ein Handbuch. Bd. 1: *Untersuchungen*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2003.
- Grünbein, Durs: »Im Namen der Füchse. Gibt es eine neue literarische Zensur?«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (26. November 1991). Abgedruckt in: Peter Böhlig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 325–329.
- Grunenberg, Antonia: »»Vogel oder Käfig sein«. Zur »zweiten« Kultur und zu den inoffiziellen Zeitschriften in der DDR«. In: Forschungsstelle Europa (Hrsg.): *Eigenart und*

- Eigensinn. Alternative Kulturszenen in der DDR 1980–1990. Mit einem Bestandskatalog von Frank Eckart.* Bremen: Edition Temmen 1993, S. 75–93.
- Guillaume, Laura: *Deleuze and the Body*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2011.
- Günther, Sabine: »Poesie im Raum«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 3, S. 51–53. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 80–82.
- Gutting, Gary: »Post-Structuralism«. In: *Routledge Encyclopedia of Philosophy*. Hrsg. v. Edward Craig. London u. New York: Routledge 1998, S. 596–600.
- Haahr, Holly: »Les lettres dites du voyant. Art poétique ou parodie?« In: *Parade sauvage* (2001) H. 17/18, S. 10–30.
- Haase, Michael: *Eine Frage der Aufklärung. Literatur und Staatssicherheit in Romanen von Fritz Rudolf Fries, Günter Grass und Wolfgang Hilbig*. Bern [u. a.]: Peter Lang 2001.
- Haferland, Harald: »Heilsbedeutung und spekulative Alchemie. Böhme-Rezeption bei Quirinus Kuhlmann«. In: Wilhelm Kuhlmann u. Friedrich Vollhardt (Hrsg.): *Offenbarung und Episteme. Zur europäischen Wirkung Jakob Böhmes im 17. und 18. Jahrhundert*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2012, S. 143–164.
- Hähnel-Mesnard, Carola: »Die selbstverlegte Literatur der 80er Jahre als Subfeld. Überlegungen zum literarischen Feld der DDR«. In: Sandrine Kott u. Emmanuel Droit (Hrsg.): *Die ostdeutsche Gesellschaft. Eine transnationale Perspektive*. Berlin: Ch. Links 2006, S. 164–179.
- Hähnel-Mesnard, Carola: *La littérature autoéditée en RDA dans les années 1980. Un espace hétérotopique*. Paris: L'Harmattan 2007.
- Hähnel-Mesnard, Carola: »Limites d'une polémique. Volker Braun et les milieux littéraires parallèles des années 1980 en RDA«. In: Valérie Robert (Hrsg.): *Intellectuels et polémiques dans l'espace germanophone*. Asnières: Presses Sorbonne Nouvelle 2003, S. 145–156. Abgerufen am 12. Februar 2021 unter: <http://books.openedition.org/psn/3031>.
- Hähnel-Mesnard, Carola: »Manifeste in selbstverlegten Zeitschriften der 1980er Jahre. Zwischen Aktivismus und kritischer Avantgarde-Reflexion«. In: Jutta Müller-Tamm u. Lukas Nils Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 149–169.
- Hallensleben, Markus: *Else Lasker-Schüler. Avantgardismus und Kunstinszenierung*. Tübingen: Francke 2000.
- Han, Byung-Chul: *Was ist Macht?* Stuttgart: Reclam 2005.
- Haraway, Donna: »Die Biopolitik postmoderner Körper. Konstitutionen des Selbst im Diskurs des Immunsystems«. In: Dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hrsg. v. Carmen Hammer u. Immanuel Stieß. Frankfurt/Main: Campus 1995, S. 160–199.
- Haraway, Donna: *A Cyborg Manifesto. Science, Technology, and Social-Feminism in the Late Twentieth Century*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2016.
- Hartmann, Anne: »Zersplitterung des ästhetischen Kanons. DDR-Lyrik«. In: Wilfried Barner (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. 2. Aufl. München: Beck 2006, S. 898–922.
- Hartmann, Anneli: »Schreiben in der Tradition der Avantgarde. Neue Lyrik in der

- DDR.« (verfasst 1986) In: Christine Cosentino, Wolfgang Ertl u. Gerd Labrousse (Hrsg.): *DDR-Lyrik im Kontext*. Amsterdam: Rodopi 1988, S. 1–37.
- Hartung, Harald: »Alle schreiben schlecht. Jan Faktor und das Positive«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (21. März 1992).
- Hartung, Harald: »Die Eltern sind viel zu nett. Lyrik auf dem Weg vom Prenzlauer Berg in die Bundesrepublik«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (8. August 1991).
- Hebdige, Dick: *Subculture. The meaning of style*. London: Routledge 1979.
- Heißenbüttel, Helmut: *Das Ende der Alternative. Einfache Geschichten. Projekt 3/3*. Stuttgart: Klett und Cotta 1980.
- Heißenbüttel, Helmut: »Hinweis auf einen Dichter? Über Bert Papenfuß-Gorek«. In: Heinz Ludwig Arnold (Hrsg.): *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*. München: Ed. Text + Kritik 1990, S. 125–130.
- Henkel, Arthur u. Albrecht Schöne (Hrsg.): *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1996.
- Henkel, Jens u. Sabine Russ (Hrsg.): *D1980D1989R. Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. Eine Bibliografie*. Gifkendorf: Merlin 1991.
- Henryson, Hanna: *Gentrifiktionen. Zur Gentrifizierung in deutschsprachigen Berlin-Romanen nach 2000*. Bern [u. a.]: Peter Lang 2021.
- Herd, David: »»After All, What Else Is There to Say?« Ed Sanders and the Beat Aesthetic«. In: *The Review of Contemporary Fiction* 19 (1999) H. 1, S. 122–138.
- Hesse, Egmont (Hrsg.): *Sprache & Antwort. Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1988.
- Hesse, Egmont u. Christoph Tannert (Hrsg.): *Zellinnendruck*. Leipzig: Galerie Eigen + Art 1990.
- Hesse, Egmont: »Verwendung«. In: Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1991, S. 355f.
- Hines, Matthew: »Allegorie, Aufbau & Avantgarde. Der Lyrikabend vom 11. Dezember 1962«. In: Jutta Müller-Tamm u. Lukas Nils Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 44–71.
- Hofmeier, Thomas u. Rudolf Gamper: *Alchemische Vereinigung. Das »Rosarium Philosophorum« und sein Besitzer Bartlome Schobinger*. Zürich: Chronos 2014.
- Höllerer, Florian: »Laudatio auf Bert Papenfuß. Zur Eugen Viehoff-Ehrengabe der Schillerstiftung von 1895.« (2008) Abgerufen am 26. Juli 2020 unter: <http://www.schillerstiftung.de/preistraeger/preistraeger-einzelansicht/artikel/bert-papenfuss.html>.
- Höllerer, Walter u. Gerald Bisinger (Hrsg.): *Autoren im Haus. 20 Jahre Literarisches Colloquium Berlin*. Berlin: Galerie Wannsee 1982.
- Höllerer, Walter u. Gregory Corso (Hrsg.): *Junge amerikanische Lyrik*. München: Hanser 1961.
- Hollier, Denis: »Surrealist Precipitates«. In: Rosalind E. Krauss (Hrsg.): *OCTOBER: The Second Decade, 1986–1996*. Cambridge, MA: The MIT Press 1998, S. 2–24.
- Holweide, Walter: »Und ich mein Freund«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 2, S. 7.

- Hool, Esther: *Den Klang übersetzen. Elke Erb als Dichterin und Marina Zwetajewa Nachdichterin*. Diss. phil. Universität Utrecht 2019.
- Horakova, Anna: »Producing a Future, Commemorating a Past. Jan Faktor and the Avantgardes«. In: *German Life and Letters* 68 (2015) H. 2, S. 284–301.
- Hörner, Wolfgang: »Der ›Great Old Etymeur‹. Johannes Fischart und seine Spuren in der deutschen Literatur«. In: *Griffel. Magazin für Literatur und Kritik* (1998) H. 7, S. 89–106.
- Howes, Seth: »Killersatellit« und *Randerscheinung*. Punk and the Prenzlauer Berg«. In: *German Studies Review* 36 (2013) H. 3, S. 579–601.
- Hubbs, Joanna: *Mother Russia. The feminine myth in Russian culture*. Bloomington [u. a.]: Indiana University Press 1993.
- Hume, Kathryn: »William S. Burroughs's Phantasmatic Geography«. In: *Contemporary Literature* 40 (1999) H. 1, S. 111–135.
- Hummel, Christine: »›Von Sternen sind wir eingerahmt und flüchten aus der Welt‹. Heimat, Weltflucht und Exil Else Lasker-Schülers«. In: Sabina Becker u. Robert Krause (Hrsg.): *Exil ohne Rückkehr. Literatur als Medium der Akkulturation nach 1933*. München: Ed. Text + Kritik 2010, S. 57–87.
- Ivanov, Vjačeslav: »Two Images of Africa in Russian Literature of the Beginning of the Twentieth Century: *Ka* by Chlebnikov and Gumilev's African Poems«. In: *Russian Literature* 29 (1991) H. 4, S. 409–426.
- Iverson, Roderick: »Introduction«. In: *Sulfur* (1990) H. 27, S. 79–89.
- Iverson, Roderick: »Joan Arc and Rip van Winkle, mutli-colored frills«. In: *Verwendung* (1988) H. 3, S. 35–49.
- Jäger, Christian: »Wahrgenommen Wahrnehmen wahrnehmen. Zur Begriffsbildung der ›Autonomie des Kunstwerkes‹«. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation* 6 (1997) H. 1, S. 128–147.
- Jagow, Bettina von: »Orientalization and Identity. Else Lasker-Schüler's Literary Projections of Belonging«. In: Rüdiger Görner u. Nima Mina (Hrsg.): »*Wenn die Rosenhimmel tanzen.*« *Orientalische Motivatik in der deutschsprachigen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München: Iudicium 2006, S. 176–185.
- Jakobson, Roman: *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*. Hrsg. v. Elmar Holenstein u. Tarcisius Schelbert. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1993.
- James, Petra: »Listening to the ›Feverish Beat‹. Between Alienation and Creative Resistance – the Czech Reception of the Beats«. In: Dies., Harri Veivo u. Dorota Walczak-Delanois (Hrsg.): *Beat Literature in a Divided Europe*. Leiden u. Boston, MA: Rodopi 2019, S. 63–78.
- Jandl, Ernst: *Der gelbe Hund. Gedichte*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1980.
- Jandl, Ernst: »Vorbemerkung«. In: Bert Papenfuß-Gorek: *harm. arkdichtung 1977*. Mit einer Vorbemerkung von Ernst Jandl. Berlin (West): KULTuhr 1985, S. 7.
- Jansen, Johannes: *im keinland ist schönerland stumm*. Texte aus der DDR 1983–1989. Berlin: kookbooks 2007.
- Jansen, Johannes: »Streugut«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988), H. 1, S. 26–32. Auch in: Ders.:

- im keinland ist schönerland stumm*. Texte aus der DDR 1983–1989. Berlin: kookbooks 2007, S. 111–118.
- Jansen, Johannes: *schlackstoff. Materialversionen. Text und Porträt*. Mit Fotografien von Renate von Mangoldt. Berlin: Literarisches Colloquium Berlin 1991.
- Jentzsch, Cornelia: »Berlin – Statt Mitte«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 4, S. 27–29. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 42–44.
- Jentzsch, Cornelia: »Eine Anmerkung«. In: *ariadnefabrik* 5 (1990) H. 1, S. 50f. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 293f.
- Jentzsch, Cornelia: »Ich höre nicht auf, mich zu wundern. Elke Erbs poetische Welt-sicht«. In: Steffen Popp (Hrsg.): *Elke Erb*. München: Ed. Text + Kritik 2017, S. 19–27.
- Jentzsch, Cornelia: »Interaktion«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 1, S. 2–5.
- Jentzsch, Cornelia: »Legeipsspiegel«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 4, S. 47f.
- Jöckel, David: »Mythos und Bild. Roland Barthes' Semiologie bildlicher Stereotypisierung«. In: *IMAGE. Zeitschrift für interdisziplinäre Bildwissenschaft* 14 (2018) H. 28.2, S. 255–273.
- Jonas, Hartmut: »Ideologisierungsschübe im Literaturunterricht der DDR. *Macbeth* als Beispiel«. In: Kurt Abels (Hrsg.): *Deutschunterricht in der DDR 1949–1989. Beiträge zu einem Symposium in der Pädagogischen Hochschule Freiburg*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1992, S. 281–293.
- Jones, Calvin: »The Play's the Thing. Author, History, and Drama in Else Lasker-Schüler's *Ich und Ich*«. In: Ernst Schürer u. Sonja Hedgepeth (Hrsg.): *Else Lasker-Schüler. Ansichten und Perspektiven*. Tübingen u. Basel: Francke 2000, S. 169–185.
- Joseph, Smita: *A Sociolinguistic Analysis of Indian Christian Names. The Case of Telugu Catholics and Systian Christians*. Wilmington, DE: Vernon Press 2022.
- Jucker, Rolf: »SchriftstellerInnen der DDR als Verräter und Aufklärer zugleich. Zu Christa Wolf, Sascha Anderson, Rainer Schedlinski und Heiner Müller«. In: Osman Durrani (Hrsg.): *The new Germany. Literature and society after unification*. Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, S. 1–13.
- Jung, Franz: »Für die Wiedereinführung der Sklaverei.« (1932) In: *Sklassen. Sprachrohr der Loe Bsaffot* 0 (1994), S. 2.
- Kabisch, Eva-Maria: *Untersuchungen zur Sprache des »Kühlpsalters« von Quirinus Kuhlmann. Eine exemplarische Analyse*. Diss. Freie Universität Berlin 1970.
- Kaiser, Gerhard R.: »Rimbaud in der Lyrik der DDR«. In: Jan Röhnert [u. a.] (Hrsg.): *Authentizität und Polyphonie. Beiträge zur deutschen und polnischen Lyrik seit 1945*. Heidelberg: Winter 2008, S. 111–132.
- Karg, Ina: »Jedem Land sein Eulenspiegel. Zur kulturellen Dimension von Schelmen, Schalksfiguren und Bösewichtern«. In: *Eulenspiegel-Jahrbuch* 40 (2000), S. 11–38.
- Karlsch, Rainer u. Raymond G. Stokes: *Faktor Öl. Die Mineralölwirtschaft in Deutschland 1859–1974*. München: C. H. Beck 2003.
- Kaufmann, Hans [u. a.] (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Literatur. Vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis 1917*. Berlin: Volk und Wissen 1985.

- Käsmann, Johanna: »Schreiben zwischen On und Off. ›Ich‹ von Wolfgang Hilbig«. In: Jutta Müller-Tamm u. Lukas Nils Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarde*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 213–230.
- Kees, Hermann: *Der Götterglaube im alten Ägypten*. 3., unveränd. Aufl. Berlin: Akademie-Verlag 1977.
- Kemper, Hans-Georg: *Deutsche Lyrik der Frühen Neuzeit*. Bd. IV/1: *Barock, Humanismus. Krisen-Dichtung*. Tübingen: Niemeyer 2006.
- Kerouac, Jack: *Unterwegs*. Roman. Übers. v. Bernhard Scheller. Leipzig: Reclam 1978.
- Killert, Gabriele Helen: »Die Kunst, das Unendliche hereinzubeten. Zur Poetik des literarischen Surrealismus«. In: *Sinn und Form* 71 (2019) H. 1, S. 106–115.
- Kirschstein, Corinna: »Hamlet in der Sowjetischen Besatzungszone und in der DDR«. In: Peter W. Marx (Hrsg.): *Hamlet-Handbuch. Stoffe, Aneignungen, Deutungen*. Stuttgart: Metzler 2014, S. 190–201.
- Klaas, Tobias Nikolaus: »Foucault und der Widerstand. Anmerkung zu einem Missverständnis«. In: Daniel Hechler u. Axel Philipps (Hrsg.): *Widerstand denken*. Bielefeld: transcript 2008, S. 149–168.
- Klare, Johannes: »Zur Editions- und Rezeptionsgeschichte von Victor Klemperers *LTI*. Klemperers Werk als Gegenstand konservativer Kritik im vereinten Deutschland«. In: *Sitzungsberichte der Leibniz-Sozietät* 114 (2012), S. 84–109.
- Klaue, Magnus: »Vom Cherubin zur Vogelscheuche. Figurationen des Vagabundentums im Werk von Else Lasker-Schüler«. In: Ders. u. Hans Richard Brittnacher (Hrsg.): *Unterwegs. Zur Poetik des Vagabundentums im 20. Jahrhundert*. Köln: Böhlau 2008, S. 89–108.
- Klein, Christian: »Volker Braun: ›Wir waren eine Generation, die der Widerspruch großzog‹«. In: Alo Allkemper, Norbert Otto Eke u. Hartmut Steinecke (Hrsg.): *Poetologisch-poetische Interventionen. Gegenwartsliteratur schreiben*. München: Fink 2012, S. 235–256.
- Kleine-Benne, Birte: »Dispositive. Eine Annäherung«. In: Dies. (Hrsg.): *Dispositiv-Erkundungen | Exploring Dispositifs*. Berlin: logos 2020, S. 9–31.
- Klengel, Susanne: »Black Surrealism in Ted Joans' Zeitschrift *Dies und Das* (Berlin 1984)«. In: Dies., Jutta Müller-Tamm, Lukas Nils Regeler u. Ulrike Schneider (Hrsg.): *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970–1989)*. Berlin: De Gruyter 2023, S. 291–315.
- Klötzer, Sylvia: »(Sub)kultur und Staatssicherheit. Rainer Schedlinski«. In: Christine Cosentino u. Wolfgang Müller (Hrsg.): »im widerstand/in mißverständnis? Zur Literatur und Kunst des Prenzlauer Bergs. New York [u. a.]: Peter Lang 1995, S. 51–74.
- Kluge. *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Bearbeitet von Elmar Seebold. 25. Aufl. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2011.
- Klute, Hilmar: »Wer wird wen fressen?« In: *Süddeutsche Zeitung* (7. Oktober 2016). Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.sueddeutsche.de/leben/essay-ueber-prenzlauer-berg-wer-wird-wen-fressen-1.3192175?reduced=true>.
- Köhler, Jochen: »Geistiges Nomadentum. Eine kritische Stellungnahme zum Poststrukturalismus von Gilles Deleuze«. In: *Philosophisches Jahrbuch* 91 (1984) H. 1, S. 158–175.

- Kolbe, Uwe: *Der neue Zwiebelmarkt*. Gedichte. Berlin: Eulenspiegel 1988.
- Kolbe, Uwe: *Hineingeboren*. Gedichte 1975–1979. Berlin: Aufbau 1980.
- Koschorke, Albrecht: »Ein neues Paradigma der Kulturwissenschaften«. In: Eva Eßlinger [u. a.] (Hrsg.): *Die Figur des Dritten. Ein kulturwissenschaftliches Paradigma*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2010, S. 9–32.
- Koziol, Andreas u. Rainer Schedlinski: »Editorial«. In: Dies. (Hrsg.): *Abriß der Ariadne-fabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 7f.
- Koziol, Andreas: »»Ankunft ist nur eine Randerscheinung?«« In: Roland Berbig [u. a.] (Hrsg.): *Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990*. Berlin: Theater der Zeit 2001, S. 81–93.
- Koziol, Andreas: *Bestiarium Literaricum. Mit Übermalungen von C. M. P. Schleime*. Berlin: Galrev 1991.
- Koziol, Andreas: »Die »Verwendung««. In: Uwe Warnke u. Ingeborg Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989*. Berlin: Verbrecher 2009, S. 127.
- Koziol, Andreas: *Lügen und Wahrheiten. Erinnerungen an ein paar Dachschrägen und Freiräume im alten Prenzlauer Berg*. Berlin: Böll-Stiftung 2014.
- Koziol, Andreas: *mehr über rauten und türme. gedichte*. Hrsg. v. Gerhard Wolf. Berlin u. Weimar: Aufbau 1991.
- Krause, Tillmann: »Deutscher Buchpreis an Thomas Lehr!« In: *DIE WELT* (11. September 2010) Nr. 212.
- Krauss, Andrea u. Nils F. Schott: »Writing of Attractions. Else Lasker-Schüler's Avant-Garde Techniques«. In: *MLN* 132 (2017) H. 3, S. 602–624.
- Kristeva, Julia: »Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman«. In: Jens Ihwe (Hrsg.): *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*. Bd. 3: *Zur linguistischen Basis der Literaturwissenschaft, II*. Frankfurt/Main: Athenäum 1972, S. 345–375.
- Kuenzli, Rudolf E.: »Surrealism and Misogyny«. In: *Dada/Surrealism* 18 (1990) H. 1, S. 17–26.
- Kuhlboldt, Jan: »Von der Beweglichkeit. Genre und Selbstreflexion bei Elke Erb«. In: Steffen Popp (Hrsg.): *Elke Erb*. München: Ed. Text + Kritik 2017, S. 82–86.
- Kuhlmann, Quirinus: *Der Köhlpсалter, 1.–15. und 73.–93. Psalm*. Hrsg. v. Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart: Reclam 1973.
- Kuhlmann, Quirinus: *Der Köhlpсалter*. Hrsg. v. Robert L. Beare. 2 Bde. Tübingen: Niemeyer 1971.
- Kunert, Günter: »Zur Staatssicherheit. Poesie und Verbrechen«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (6. November 1991). Auch in: Peter Böthig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 308–312.
- Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. 6. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2009.
- Lachmann, Renate: »Intertextualität«. Art. in: *Das Fischer Lexikon Literatur*. Bd. 2. Hrsg. v. Ulfert Ricklefs. Frankfurt/Main: Fischer 1997, S. 794–809.

- Lance, Alain u. Maurice Regnaut (Hrsg.): *Französische Essays der Gegenwart*. Berlin: Volk und Welt 1985.
- Lane, Tora: »Conjuring Life. Magic in the Poetics of Marina Tsvetaeva«. In: *Poznanskie Studia Slawistyczne* (2013) H. 4, S. 239–251.
- Lartillot, Françoise: »La poésie contre-culturelle d’Elke Erb. Initiation à une écologie politique de l’esprit«. In: Dies. [u. a.] (Hrsg.): *Contre-cultures et littératures de langue allemande depuis 1960. Entre utopies et subversion*. Bern [u. a.]: Peter Lang 2017, S. 501–527.
- Lasker-Schüler, Else: *Der siebente Tag. Gedichte*. Berlin: Verlag des Vereins für Kunst 1905.
- Lasker-Schüler, Else: *Ich und Ich. Verse und Prosa aus dem Nachlaß*. Hrsg. v. Werner Kraft. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.
- Lasker-Schüler, Else: *Werke und Briefe. Kritische Ausgabe*. [KA] Hrsg. v. Norbert Oellers, Heinz Rölleke u. Itta Shedletzky. Frankfurt/Main: Jüdischer Verlag 1996.
- Laustriör, Gitte: »Den nya DDR-litteraturen. Öppenhet och omvärdering«. In: *Hufvudstadsbladet* (13. August 1985), Kultur: 3.
- Leeder, Karen: *Breaking Boundaries. A New Generation of Poets in the GDR*. Oxford [u. a.]: Clarendon 1996.
- Leeder, Karen: »»Eine Abstellhalle des Authentischen«. Postmodernism and Poetry in the New Germany«. In: Arthur Williams u. Stuart Parkes (Hrsg.): *The individual, identity and innovation. Signals from contemporary literature and the new Germany*. Bern [u. a.]: Peter Lang 1994, S. 201–220.
- Lentz, Michael: »II: Dispositio«. In: Ders.: *Atmen Ordnung Abgrund. Frankfurter Poetikvorlesungen*. Frankfurt/Main: S. Fischer 2013, S. 57–121.
- Lepper, Marcel: »Typologie, Stilpsychologie, Kunstwollen. Zur Erfindung des »Barock« (1900–1933)«. In: *arcadia* 41 (2006) H. 1, S. 14–28.
- Lewis, Alison: *Die Kunst des Verrats. Der Prenzlauer Berg und die Staatssicherheit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003.
- Lewis, Alison: »Die neue Unübersichtlichkeit. Die Lyrik des Prenzlauer Bergs zwischen Avantgarde, Ästhetizismus und Postmoderne«. In: Henk Harbers (Hrsg.): *Postmoderne Literatur in deutscher Sprache. Eine Ästhetik des Widerstands?* Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 2000, S. 257–286.
- Liermann, Susanne: *Die Vermehrung des Schweigens. Selbstbilder später DDR-Literatur*. 2. Aufl. Leipzig: Plöttner 2013.
- Lippok, Ronald [als Long Gompal]: »Automatischer Text mit Zeichnung«. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 17.
- Lischeid, Thomas: »Hans Arp. die wolkenpumpe (1920)«. In: Hermann Gätje u. Sikander Singh (Hrsg.): *Übergänge, Brüche, Annäherungen*. Saarbrücken: Universitätsverlag des Saarlandes 2015, S. 133–160.
- Liska, Vivian: »Autopoiesis und Avantgarde in Else Lasker-Schülers Frühwerk«. In: Hans-Joachim Hahn [u. a.] (Hrsg.): *Studien zur deutschsprachig-jüdischen Literatur und Kultur. Standortbestimmungen eines transdisziplinären Forschungsfeldes*. Wien, Köln u. Weimar: Vandenhoeck & Ruprecht 2020, S. 121–135.
- Lohse, Rolf: »Bretons schwarzer Humor und die Académie de l’humour français«. In: Ders. u. Ludger Scherer (Hrsg.): *Avantgarde und Komik*. Leiden: Brill 2004, S. 281–295.

- Lorek, Leonhard: *3st, viel mehr und davon*. Berlin 1982. Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MB 906.
- Lorek, Leonhard: »Als der Westen in den Osten kam und der Osten wegging. Und, aber, oder, auch: Musik wird niemals langsam. Ein Stresstext«. In: Alexander Pehlemann, Ronald Galenza u. Robert Mießner (Hrsg.): *Magnetizdat DDR. Magnetbanduntergrund Ost 1979–1990*. Berlin: Verbrecher 2023, S. 255–274.
- Lorek, Leonhard: »da ist kunst im biotop«. In: *schaden* (1985) H. 8, S. 36.
- Lorek, Leonhard: »Das geprellte Herz«. In: *schaden* (1985) H. 5, S. 11.
- Lorek, Leonhard: »die reaktion auf miserable tekste«. In: *schaden* (1986) H. 9, S. 8f.
- Lorek, Leonhard: *im wertwandel der wolkenkratzer*. Mit Zeichnungen von Reinhard Sandner. Dresden: o. V. 1984. Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 14.
- Lorenz, Matthias N.: *Distant Kinship – Entfernte Verwandtschaft. Joseph Conrads »Heart of Darkness« in der deutschen Literatur von Kafka bis Kracht*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2018.
- Lotringer, Sylvere u. Gerhard Falkner (Hrsg.): *AmLit. Neue Literatur aus den USA*. Berlin: Galrev 1992.
- Lovenberg, Felicitas von: »Jan Faktor: Georgs Sorgen um die Zukunft. Als ich lernte, die Bomben zu lieben«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (17. März 2010).
- Lubinetzki, Raja u. Andreas Koziol: *Gedichte*. Berlin: o. V. 1985. Bibliothek der Akademie der Künste, Berlin, NB Bert Papenfuß 273.
- Lubinetzki, Raja: *Der Tag ein Funke. Aus dem Tagebuch des Logik Verfalls*. Gedichte. Berlin: Janus Press 2001.
- Lubinetzki, Raja: Gedichte, gelesen für: »schaden-Kassette von 1986.« (2019) Abgerufen am 28. Juli 2022 unter: <http://www.planetlyrik.de/schaden-kassette-1986/2019/04/>.
- Lubinetzki, Raja: *Gedichte*. [Berlin: o. V. 1985.] Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MB 905.
- Lubinetzki, Raja: »Ich wollte nie schreiben, ich konnte nie anders«. In: Katharina Oguntoye, May Opitz u. Dagmar Schultz (Hrsg.): *Farbe bekennen. Afro-deutsche Frauen auf den Spuren ihrer Geschichte*. Berlin: Orlanda 1986, S. 217–230.
- Lubinetzki, Raja: *magie*. [Berlin: o. V. 1985.] Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MA 4029.
- Ludorowska, Halina: »Die Ordnung des Schweigens im Versuch des Sprechens. Gert Neumann: *Die Klandestinität der Kesselreiniger*«. In: Hartmut Eggert u. Janusz Golec (Hrsg.): »wortlos der Sprache mächtig.« *Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999, S. 213–220.
- Lühmann, Michael: »Wer nicht für uns ist, ist gegen uns. Es gibt keinen Dritten Weg«. Wie die SED im Jahr 1965 beschloss, die Realität abzuschaffen und darüber ihren Nachwuchs verlor«. In: *Deutschland-Archiv, Bundeszentrale für Politische Bildung* (7. Dezember 2015). Abgerufen am 7. September 2023 unter: <https://www.bpb.de/themen/deutschlandarchiv/216974/wer-nicht-fuer-uns-ist-ist-gegen-uns-es-gibt-keinen-dritten-weg/>.
- Lyotard, Jean-François: *Das Patchwork der Minderheiten. Für eine herrenlose Politik*. Übers. v. Clemens-Carl Haerle. Berlin: Merve 1977.

- Lyotard, Jean-François: *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Übers. v. Eberhard Kienle u. Jutta Kranz. Berlin: Merve 1982.
- Lyotard, Jean-François: *Intensitäten*. Übers. v. Lothar Kurzawa u. Volker Schaefer. Berlin: Merve 1978, S. 93–151.
- Maaß, Ekkehard: »Volker Braun und die Dichterszene vom Prenzlauer Berg«. In: Michael Opitz u. Erdmut Wizisla (Hrsg.): *Was immer wird, es wühlt im Hier und Jetzt. Im Zwiegespräch mit Volker Braun*. Leipzig: Lehmsstedt 2014, S. 144–147.
- Maaß, Ekkehard: »Wo sich das Private und das Politische überschneiden, wird Geschichte konkret. Der Literarische Salon von Ekke Maaß und die Keramikwerkstatt von Wilfriede Maaß in der Schönfließer Straße 1«. In: Ingeborg Quaas u. Henryk Gericke (Hrsg.): *brennzeiten. Die Keramikwerkstatt Wilfriede Maaß. 1980 – 1989 – 1998. Ein Zentrum des künstlerischen Offgrounds in Ost-Berlin*. Berlin: Lukas 2014, S. 9–37.
- Magnan, Thomas: »Die Rezeption des Surrealismus in der DDR. Die Anthologie Surrealismus in Paris«. In: *Germanica* 59 (2016), S. 143–148.
- Mali, Anya: »Dichtung als Gebet. Mystik und Mystagogie bei Else Lasker-Schüler«. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 41 (1989) H. 2, S. 146–165.
- Mann, Ekkehard: *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR. Eine systemtheoretische Analyse*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1996.
- Martin, Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*. Berkeley, CA: University of California Press 1993.
- Max, Katrin: »Zur Standortbestimmung der gegenwärtigen DDR-Literatur-Forschung«. In: Dies. (Hrsg.): *Tendenzen und Perspektiven der gegenwärtigen DDR-Literatur-Forschung*. Würzburg 2016, S. 11–33.
- McCarthy, Margaret: *German Pop Literature. A companion*. Berlin: De Gruyter 2015.
- Meier, Andreas: »Poetischer Magnetismus. Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn«. In: *Else Lasker-Schüler-Jahrbuch zur Klassischen Moderne* 1 (2000), S. 167–178.
- Meinert, Joachim: »Von Aussteigern und Aufsteigern«. In: *Weimarer Beiträge* 33 (1987) H. 2, S. 236–255.
- Menhennet, Alan: »»Wir tunkten ein unseren Kil in die Ewigkeit«. Quirinus Kuhlmann's Experience of Eternity«. In: *Forum for Modern Language Studies* 27 (1991) H. 2, S. 159–168.
- Mentrup, Wolfgang: »Großschreibung aus Ehrerbietung«. In: Heinrich Löffler, Karl Pestalozzi u. Martin Stern (Hrsg.): *Standard und Dialekt. Studien zur gesprochenen und geschriebenen Gegenwartssprache. Festschrift für Heinz Rupp zum 60. Geburtstag*. Bern [u. a.]: Francke 1979, S. 13–54.
- Metke, Markus: *Herzattacke. Die bibliophile Literatur- und Kunstzeitschrift*. Berlin: Herzattacke 2020.
- Meurer, Jonas: »Ästhetischer Fundamentalismus reloaded. Rolf Schilling und die Neue Rechte«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 144 (2025) H. 2 [im Erscheinen].
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Stuttgart: Metzler 2020.
- Michael, Klaus [als Michael Thulin]: »Das Unikat-Syndrom«. In: *Verwendung* 11 (1990). Abgedruckt in: Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein*.

- Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1991, S. 295–298.
- Michael, Klaus [als Michael Thulin]: »Der Überbau ist entmachtet und der Untergrund ist tot«. In: *Liane* (1989) H. 5, S. 60–67.
- Michael, Klaus [als Michael Thulin]: »Die Dinge beginnen zu sprechen«. In: *Liane* (1989) H. 4, S. 1–5 [187–195]. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 84–87.
- Michael, Klaus [als Michael Thulin]: »die imaginationen der poetischen sprache. dichtung und arkdichtung von Bert Papenfuß-Gorek«. In: *ariadnefabrik* 4 (1989) H. 2, S. 52–59. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 243–249.
- Michael, Klaus [als Michael Thulin]: »Die Metaphorik des Todes. Die Texte Sascha Andersons«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 1, S. 6–9.
- Michael, Klaus [als Michael Thulin]: »die wand lehnt an der geöffneten tür«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 6, S. 2–9. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 127–132.
- Michael, Klaus [als Michael Thulin]: »Die zerrissenen Fäden: Ariadnefabrik«. In: *ariadnefabrik* 4 (1989) H. 3, S. 47–52. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 332–335.
- Michael, Klaus u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1991.
- Michael, Klaus: »Berührung ist nur eine Randerscheinung. Die deutsch-deutsche Geschichte einer Anthologie«. In: Siegfried Lokatis u. Ingrid Sonntag (Hrsg.): *100 Jahre Kiepenheuer-Verlage*. Berlin: Ch. Links 2011, S. 264–274.
- Mickel, Karl: *Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien*. 1. Aufl. Leipzig: Reclam 1990.
- Mierau, Fritz: »Das Verschwinden von Franz Jung«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 3, S. 42–52.
- Millot, Cécile: »Changement de génération, changement de modèles. La réception de (Maïakovski et de) Khlebnikov par les poètes du Prenzlauer Berg«. In: Kerstin Hausbei u. Stéphane Gödicke (Hrsg.): *Affinités électives. Les littératures de langue russe et allemande*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle 2006. Abgerufen am 30. August 2023 unter: <https://doi.org/10.4000/books.psn.6237>.
- Millot, Cécile: »Sprachfindung und Ichfindung in Text und Kommentar bei Elke Erb. *Kastanienallee* – »Ein Stundenplan kommt selten allein««. In: Jacques Lajarrige (Hrsg.): *Vom Gedicht zum Zyklus – vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*. Innsbruck: Studien Verlag 2000, S. 308–319.
- Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik, Ministerium für Volksbildung (Hrsg.): *Lehrplan Deutsche Sprache und Literatur. Teil Literaturunterricht, Klassen 5 bis 7*. Berlin: Volk und Wissen 1983.
- Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik, Ministerium für Volksbildung (Hrsg.): *Lehrplan Deutsche Sprache und Literatur. Teil Literaturunterricht, Klasse 8*. Berlin: Volk und Wissen 1986.
- Ministerrat der Deutschen Demokratischen Republik, Ministerium für Volksbildung

- (Hrsg.): *Lehrplan Deutsche Sprache und Literatur. Teil Literaturunterricht. Klasse 10*. Berlin: Volk und Wissen 1987.
- Mix, York-Gothart (Hrsg.): *Ein »Oberkunze darf nicht vorkommen«. Materialien zur Publikationsgeschichte und Zensur des Hinze-Kunze-Romans von Volker Braun*. Wiesbaden: Harrassowitz 1983.
- Moser, Charles A. (Hrsg.): *The Cambridge History of Russian Literature*. Cambridge: Cambridge University Press 1989.
- Müller-Tamm, Jutta u. Lukas Nils Regeler: »Fahrt mit der S-Bahn. Bewegung und Raum im geteilten Berlin«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 13 (2022) H. 2, S. 37–54.
- Müller-Tamm, Jutta: »Berlin International. Literaturpolitik in den 1970er und 80er Jahren«. In: Dies. [u. a.] (Hrsg.): *Berlin International. Literaturszenen in der geteilten Stadt (1970–1989)*. Berlin, Boston, MA: De Gruyter 2023. S. 1–33.
- Müller-Tamm, Jutta: »Ein unabgeschlossenes Kapitel. Avantgardetheorie in der DDR«. In: Dies. u. Lukas Nils Regeler (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 9–26.
- Müller-Zetzelmann, Eva: *Lyrik und Metalyrik. Theorie einer Gattung und ihrer Selbstbe-
spiegelung anhand von Beispielen aus der englisch- und deutschsprachigen Dichtkunst*. Heidelberg: Winter 2000.
- Müller, Heiner: »Schreiben und Moral.« Im Gespräch mit Frank Hörnigk. In: Ders.: *Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen*. 4. Aufl. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 225–228.
- Müller, Heiner: *Rotwelsch*. Berlin: Merve 1982.
- Müller, Jan-Dirk: »Die Frühe Neuzeit in der Literaturgeschichtsschreibung«. In: Marcel Lepper u. Dirk Werle (Hrsg.): *Die Entdeckung der Frühen Neuzeit. Konstruktionen einer Epoche in der Literatur- und Sprachgeschichte seit 1750*. Stuttgart: S. Hirzel 2011, S. 15–38.
- Müller, Jan-Dirk: »Fischarts Gegenkanon. Komische Literatur im Zeichen der imitatio«. In: Ders. u. Jörg Robert (Hrsg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*. Berlin u. Münster: LIT 2007, S. 281–321.
- Müller, Jan-Dirk: »Texte aus Texten. Zu intertextuellen Verfahren in frühneuzeitlicher Literatur, am Beispiel von Fischarts *Ehzbuchbüchlein* und *Geschichtklitterung*«. In: Wilhelm Kühlmann (Hrsg.): *Intertextualität in der frühen Neuzeit. Studien zu ihren theoretischen und praktischen Perspektiven*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 1994, S. 63–109.
- Müller, Juliane u. Sabine Schwerla: »Von der Hysterie zur Ekstase. Karriere eines Krankheits-Bildes«. In: Verena Krieger (Hrsg.): *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*. Hamburg u. Münster: LIT 2006, S. 13–34.
- Murphy, Steve: *Rimbaud et la Commune. Microlectures et perspectives*. Paris: Classiques Garnier 2010.
- Nadeau, Maurice: *Geschichte des Surrealismus*. Übers. v. Karl Heinz Laier. 6. Aufl. Reinbek/Hamburg: Rowohlt 2002.
- Nancy, Jean-Luc: *Die verleugnete Gemeinschaft*. Übers. v. Thomas Laugstien. Zürich u. Berlin: diaphanes 2017.
- Neuberg, Ehrhart: *Geschichte der Opposition in der DDR 1949–1989*. Berlin: Ch. Links 1998.

- Niane, Djibril Tamsir: *Soundjata. Ein Mandingo-Epos*. Übers. v. Helgard Rost. Leipzig: Reclam 1975.
- Noys, Benjamin: *George Bataille. A Critical Introduction*. London: Pluto Press 2000.
- Oehme, Dorothea: »...rebellisches Fühlen. Quirinus Kuhlmann (1651–1689)«. In: *Temperamente* (1988) H. 2, S. 84–103.
- Ott, Michaela: »Ästhetische Politiken«. In: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* (2016), S. 97–110.
- Ott, Michaela: »Gilles Deleuze«. In: Iris Därmann u. Kathrin Busch (Hrsg.): *Bildtheorien aus Frankreich. Ein Handbuch*. München: Fink 2011, S. 113–123.
- Otto, Eberhard: »Hermann Kees. 21. Dezember 1886 – 7. Februar 1964«. In: *Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde* 91 (1964) H. 1/2, S. XVI–XX.
- Owen, Ruth: *The Poet's Role. Lyric responses to German unification by poets from the GDR*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2001.
- Pabst, Stephan: *Post-Ost-Moderne. Poetik nach der DDR*. Göttingen: Wallstein 2016.
- Papenfuß, Bert u. Mitch Cohen: *Aton-Notate*. Berlin, Dresden 1984. Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 26.
- Papenfuß, Bert u. Mitch Cohen: »Zwiespältiges Mutual Innerview der Begegner Michoacan & Mandragorek (in halbseitigen Flaggen & übergreifenden Entworten«. In: *schaden* (1987) H. 14, S. 1–7 [= S. 67–81]. Auch in: Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1991, S. 222–231.
- Papenfuß, Bert u. Ronald Lippok: Posterbeilage, in: *Zonic. Kulturelle Randstandsblicke und Involvierungs Momente* (2008) H. 14–17.
- Papenfuß, Bert u. Ronald Lippok: *Psychonautikon Prenzlauer Berg*. Fürth: starfruit 2015.
- Papenfuß, Bert, Jan Faktor u. Stefan Döring: »Zoro in Skorne«. In: *schaden* (1985) H. 4, S. 7–11; auch in: Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hrsg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin: Galrev 1991, S. 14–25.
- Papenfuß, Bert: *Ation-Aganda*. Gedichte 1983/1990. Basel u. Weil/Rhein: Urs Engeler 2008.
- Papenfuß, Bert: »AUFRUF zur Mitarbeit an einem GLOSSAR.« (28. Dezember 2019) Abgerufen am 6. September 2020 auf *Rumbalotte Continua. Prenzlauer Berg Connection e.V.* unter: <http://rumbalotte-pbc.de/2019/12/28/glossar>.
- Papenfuß, Bert: »Fortgesetzte Abgesänge auf Anfänge unter Umständen. Folge 5: Januar bis Juni 1984«. In: Ders., Alexander Pehlemann u. Robert Mießner (Hrsg.): *1984! Block an Block. Subkulturen im Orwell-Jahr*. Mainz: Ventil 2015, S. 104–130.
- Papenfuß, Bert: *harm. arkdichtung 1977*. Mit einer Vorbemerkung von Ernst Jandl. Berlin (West): KULTuhr 1985.
- Papenfuß, Bert: *harm. Gesammelte Texte 3: arkdichtung 1977*. Berlin: Janus Press 1993.
- Papenfuß, Bert: *naif. Gesammelte Texte 1: gedichte 1973 bis 1976*. Berlin: Janus Press 1993.
- Papenfuß, Bert: »Novembertheater. Ernst Fuhrmanns Theaterarbeit im Überflug«. In: Wolfgang Asholt [u. a.] (Hrsg.): *Unruhe und Engagment. Blicköffnungen für das Andere*. Bielefeld: Aisthesis 2004, S. 319–333.

- Papenfuß, Bert: *till. Gesammelte Texte 2: gedichte 1973 bis 1976*. Berlin: Janus Press 1993.
- Papenfuß, Bert: *SoJa*. Mit dreizehn Zeichnungen von Wolfram Adalbert Scheffler. Berlin: Galrev 1990.
- Papenfuß, Bert: *vorwärts im zorn & sw. gedichte*. Berlin: Aufbau 1990.
- Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft. Hrsg. v. Wilhelm Kroll. Bd. VII,2. Metzler: Stuttgart 1912.
- Peters Hasty, Olga: »Marina Cvetaeva on Influence and Other Russian Poets«. In: Sibelan Forrester (Hrsg.): *A Companion to Marina Cvetaeva. Approaches to a Major Russian Poet*. Leiden: Brill 2017, S. 37–65.
- Peters, Peter: »Der Satellit – ein inoffizieller Mitarbeiter? Über den Streit um Sascha Anderson und den Umgang mit Literatur«. In: *Neue deutsche Literatur* 40 (1992) H. 2, S. 163–169.
- Pfeifer, Wolfgang: »schassen«. Art. in: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Abgerufen am 7. September 2020 unter: <https://www.dwds.de/wb/schassen>.
- Pillau, Helmut: »Das Ich als Ursprung und Fessel künstlerischer Produktion. Reflexionen zu André Breton, Max Ernst und Hans/Jean Arp«. In: *Literatur für Leser* (2004) H. 3, S. 142–152.
- Planté, Christine: »Les poètes et la femme dans les *Lettres du voyant*«. In: *Europe. Revue littéraire mensuelle* 87 (2009) H. 966, S. 63.
- Platon: *Der Staat*. Übers. v. August Horneffer. Stuttgart: Kröner 2011.
- Poggi, Isotta: »Art Always Finds a Way«. In: *Getty News* (18. März 2023). Abgerufen am 1. September 2023 unter: <https://www.getty.edu/news/art-always-finds-a-way/>.
- Popp, Steffen (Hrsg.): *Elke Erb*. München: Ed. Text + Kritik 2017.
- Prammer, Theresia: »»Das leibliche Instrument«. Eine Berührung mit Elke Erbs Lebewesen«. In: Steffen Popp (Hrsg.): *Elke Erb*. München: Ed. Text + Kritik 2017, S. 66–76.
- Preußner, Heinz-Peter: »Randliteratur. Mediale Transgressionen des literarischen Feldes und im DDR-Samizdat insbesondere«. In: David Bathrick (Hrsg.): *Literatur inter- und transmedial/Inter- and Transmedial Literature*. Leiden: Rodopi 2012, S. 61–88.
- Prozorov, Sergei: »Foucault and Soviet biopolitics«. In: *History of the Human Sciences* 27 (2014) H. 5, S. 6–25.
- Pulkkinen, Tuija: »Ontologies of borders«. In: Demetriou Olga u. Dimova Rozita (Hrsg.): *The political materialities of borders*. Manchester: Manchester University Press 2018, S. 56–66.
- Quaas, Ingeborg u. Henryk Gericke (Hrsg.): *brennzeiten. Die Keramikwerkstatt Wilfriede Maaß. 1980 – 1989 – 1998. Ein Zentrum des künstlerischen Offgrounds in Ost-Berlin*. Berlin: Lukas 2014.
- Quinn, Justin: »Coteries, Landscape and the Sublime in Allen Ginsberg«. In: *Journal of Modern Literature* 27 (2003) H. 1/2, S. 193–206.
- Raddatz, Fritz J.: »Der Aufstand der Zeichen. Neue Literatur der 80er Jahre. Ein Sonderband der Zeitschrift *Text und Kritik*«. In: *Die Zeit* (20. Juli 1990) Nr. 30.
- Radisch, Iris: »»Das ist nicht so einfach«. Ein ZEIT-Gespräch mit Sascha Anderson«. In: *Die Zeit* (1. November 1991), Nr. 45.
- Radisch, Iris: »Die Krankheit Lüge«. In: *Die Zeit* (24. Januar 1992), Nr. 5. Auch in: Peter

- Böthig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 357–367.
- Rakshit, Riman: »The Unnatural Nature. Edgar Allan Poe and Eco-horror«. In: Sharbani Banerjee Mukherjee u. Soumitra Roy (Hrsg.): *Interrogating Eco-Literature and Sustainable Development. Theory, Text, and Practice*. London u. New York: Routledge 2023, S. 152–161.
- Rauhut, Michael: »DDR-Beatmusik zwischen Engagement und Repression«. In: Günter Angle (Hrsg.): *Kahlschlag. Das 11. Plenum des ZK der SED 1965. Studien und Dokumente*. Berlin: Aufbau 1991, S. 52–63.
- Rauthe, Daniela: *Ich ist ein anderer. Die deutschsprachige Rezeption Arthur Rimbauds*. Weimar: VDG 2002.
- Readings, Bill: *Introducing Lyotard. Art and politics*. London: Routledge 1990.
- Regeler, Lukas Nils: »Die Lyrikerinnen Elke Erb und Raja Lubinetzki im Wechselspiel der literarischen Avantgarden«. In: Ders. u. Jutta Müller-Tamm (Hrsg.): *DDR-Literatur und die Avantgarden*. Bielefeld: Aisthesis 2023, S. 171–193.
- Regeler, Lukas Nils: »Zweifach zersammelt. Die Dichtung des Prenzlauer Bergs am Literarischen Colloquium Berlin«. In: *Sprache im technischen Zeitalter* 59 (2021) H. 240, S. 499–527.
- Riedel, Manfred: »Gemeinschaft«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. v. Joachim Ritter. Bd. 3: G–H. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1974, Sp. 239–243.
- Riedl, Ulrich: »Biotopschutz«. In: Konrad Buchwald [u. a.] (Hrsg.): *Umweltschutz – Grundlagen und Praxis*. Bonn: Economica 2000, S. 173–242.
- Rimbaud, Arthur: *Sämtliche Werke*. Französisch und Deutsch. Mit einem Essay von Maurice Choury, übers. v. Sigmar Löffler u. Dieter Tauchmann. Leipzig: Insel 1976.
- Robinson, Edward S.: *Shift linguals. Cut-up narratives from William S. Burroughs to the present*. Amsterdam u. New York: Rodopi 2011.
- Römer, Veronika: *Dichter ohne eigene Sprache? Zur Poetik Ernst Jandls*. Berlin: LIT 2012.
- Rosa, Hartmut [u. a.]: *Theorien der Gemeinschaft. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 2010.
- Rosinski, Stefan: »Der Fall Schedlinski oder Konjekturen des Unglücks«. In: Peter Böthig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 64–74.
- Ross, Kristin: »Rimbaud and the Resistance to Work«. In: *Representations* (1987) H. 19, S. 62–86.
- Ross, Kristin: »Rimbaud and the Transformation of Social Space.« (1987) In: *Yale French Studies* (2000) H. 97, S. 36–54.
- Rothkirch, Eva: »»Die Stimme des Schweigens«. Samizdat-Literatur der DDR in der Staatsbibliothek zu Berlin«. In: *Bibliotheksmagazin. Mitteilungen aus den Staatsbibliotheken in Berlin und München* (2012) H. 2, S. 13–17.
- Rückhardt, André: »Kleines Retournat zum Erscheinen der Zeitschrift Braegen«. In: *ariadnefabrik* 5 (1990) H. 1, S. 43–49.
- Rudolph, Andre: »Aesthetica des Widerstands. Spuren Hamanns in der DDR: Gert Neumann, Gerhard Altenbourg«. In: Bernhard Gajek (Hrsg.): *Die Gegenwartigkeit Johann*

- Georg Hamanns. *Acta des achten Internationalen Hamann-Kolloquiums an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2002*. Bern [u.a.]: Peter Lang 2005, S. 573–588.
- Ruoyu, Zhang: »Ich treibe Tierliebe«. Über das intertextuelle lyrische Spiel mit Else Lasker-Schüler am Beispiel von Benns Gedicht *Drohungen* (1913)«. In: Maoping Wei (Hrsg.): *Die Flucht vor der Vernunft und die Suche nach ihr. Beiträge chinesischer Germanisten zur internationalen Germanistik*. Bern [u.a.]: Peter Lang 2017, S. 127–148.
- Saar, Martin: »Maurice Blanchot: Unterbrechung der Politik«. In: Ulrich Bröckling u. Robert Feustel (Hrsg.): *Das Politische denken*. Bielefeld: transcript 2010, S. 181–198.
- Sahner, Simon: *Der Wirklichkeit verfallen. Deutsche Beat- und Undergroundliteratur 1960–1980*. Bielefeld: transcript 2022.
- Sahner, Simon: *Gegen die Fußgängermentalität. Deutsche Beat- und Undergroundliteratur*. Zürich: Diogenes 2023.
- Saliou, Kevin: *La réception de Lautréamont*. Paris: Classiques Garnier 2021, S. 802–806.
- Scepi, Henri: »Rimbaud, poésie objective«. In: Olivier Bivort (Hrsg.): *Rimbaud poéticien*. Paris: Classiques Garnier 2015, S. 29–45.
- Schäkel, Iлона: *Sudelblatt und Edelfeder. Über den Wandel der Öffentlichkeit am Beispiel der offiziell und inoffiziell publizierten künstlerisch-literarischen Zeitschriften aus der DDR (1979–1989)*. Berlin: dissertation.de 2003.
- Schedlinski, Rainer: »an das literaturinstitut der akademie der wissenschaften«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 5, S. 52–54. Auch in: Ders. u. Andreas Koziol (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 203f.
- Schedlinski, Rainer: »an den verlag neues leben, redaktion temperamente«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 5, S. 48–51. Auch in: Ders. u. Andreas Koziol (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 205–208.
- Schedlinski, Rainer: »das labyrinth der wiederkunft«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 1, S. 46.
- Schedlinski, Rainer: »des fotografen abgetrennte hand«. In: *ariadnefabrik* 2 (1986) H. 4, S. 45f. Auch in: Ders. u. Andreas Koziol (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 45–48.
- Schedlinski, Rainer: »Die Unzuständigkeit der Macht«. In: *neue deutsche literatur* 40 (1992), H. 474, S. 75–105.
- Schedlinski, Rainer: »die verneinungen biegender wege«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 6, S. 19f. Auch in: Ders. u. Andreas Koziol (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 133–135.
- Schedlinski, Rainer: »hans schulze will nicht ›seher‹ sein«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 1, S. 23–29, hier S. 25.
- Schedlinski, Rainer: »hier ist die wahrheit, nur die tatsachen sind frei erfunden«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 2, S. 39f.
- Schedlinski, Rainer: »lustlüge«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 3, S. 10–16. Auch in: Ders. u. Andreas Koziol (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 33–37.
- Schedlinski, Rainer: »noch einmal zur sprache«. In: *ariadnefabrik* 4 (1989) H. 4, S. 42–53.
- Schedlinski, Rainer: »wie die dinge liegen. zu den gedichten von kurt drawert«. In: *ariadnefabrik* 3 (1988) H. 3, S. 53–56.
- Schedlinski, Rainer: »wissen und infrawissen«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 3, S. 2–9.

- Scheffer, Bernd: »Schönes Verständliches, Unverständliches«. In: Heinz-Ludwig Arnold (Hrsg.): *Hans/Jean Arp*. München: Ed. Text + Kritik 1986, S. 89–98.
- Schepers, Hannah: *Volker Braun. Leben und Schreiben in der DDR*. Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 2015.
- Schernikau, Robert M.: *Kleinstadtnovelle*. Berlin: Rotbuch 1980.
- Schilling, Michael: »Närrische Erzähler, närrische Leser. Der Narr als Geburtshelfer literarischer Autonomie?«. In: Jean Schillinger (Hrsg.): *Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit*. Kolloquium in Nancy (13.–14. März 2008). Berlin [u. a.]: Peter Lang 2009, S. S. 47–62.
- Schirmacher, Frank: »Ein grausames Spiel. Der Fall Sascha Anderson und die Stasi-Akten«. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (25. Oktober 1991). Auch in: Peter Böhlig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 304–308.
- Schmid, Wolf: *Elemente der Narratologie*. 3., erw. u. überarb. Aufl. Berlin u. Boston: De Gruyter 2014.
- Schmidt-Biggemann, Wilhelm: »Erlösung durch Philologie. Der poetische Messianismus Quirinus Kuhlmanns (1651–1689)«. In: Hans Feger (Hrsg.): *Studien zur Literatur des 17. Jahrhunderts. Gedenkschrift für Gerhard Spellerberg (1937–1996)*. Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 1997, S. 243–284.
- Schmitz-Emans, Monika: »Poesie als Antimechanik. Zur Modellfunktion des Zufälligen bei Hans Arp«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 38 (1994), S. 283–310.
- Schneider, Johann Nikolaus: »Kuhlmanns Kalkül. Kompositionsprinzipien, sprachtheoretischer Standort und Sprechpraxis in Quirinus Kuhlmanns *Kühlpсалter*«. In: *Daphnis* 27 (1998) H. 1, S. 93–140.
- Schnell, Ralf: *Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945*. 2. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2003.
- Schoor, Uwe: »Zersammlung«. Art. in: *Metzler Lexikon DDR-Literatur. Autoren – Institutionen – Debatten*. Hrsg. v. Michael Opitz u. Michael Hofmann. Stuttgart: Metzler 2009, S. 376f.
- Schöpp, Joseph C.: »Frank O'Hara«. Art. in: *Kindler Kompakt. Amerikanische Literatur im 20. Jahrhundert*. Ausgewählt von Frank Kelleter. Stuttgart: Metzler 2015, S. 142–145.
- Schramm, Petra: »Ich habe nicht mehr dieses flattrige Gefühl...«. In: Barbara Felsmann u. Annett Gröschner (Hrsg.): *Durchgangszimmer Prenzlauer Berg. Eine Berliner Künstlersozialgeschichte der 1970er und 1980er Jahre in Selbstauskünften*. 2. Aufl. Berlin: Lukas 2012, S. 321–331.
- Schulz, Max Walter: »Sehen. Notate zu Volker Brauns Rimbaud-Essay«. In: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur* 37 (1985) H. 5, S. 999–1009.
- Schulze, Hans J.: »Ariadne das Gehirn (Kontrolle)«. In: *schaden* 6 (1985), S. 25–28.
- Schulze, Hans J.: »Entwurf zu einer Theorie der Wiederholung«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 1, S. 31–49. Auch in: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 15–27.
- Schüz, Jonathan: »Die Dialektik der Hexen. Fremdes im stereotypen Gewand«. In: Mirosława Czarnecka, Thomas Borgstedt u. Tomasz Jablecki (Hrsg.): *Frühneuzeitli-*

- che Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster.* Berlin [u. a.]: Peter Lang 2010, S. 273–290.
- Seuphor, Michel: *Arp.* Köln u. Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1961.
- Silliman, Ron: *The New Sentence.* New York: Roof Books 2001.
- Sim, Stuart: *Lyotard and Politics.* Edinburgh: Edinburgh University Press 2020.
- Simons, Jonathan: *Foucault and the Political.* London u. New York: Routledge 2013.
- Simpson, Patricia: »Die Sprache der Geduld. Produzierendes Denken bei Elke Erb«. In: Ute Brandes (Hrsg.): *Zwischen gestern und morgen. Schriftstellerinnen der DDR aus amerikanischer Sicht.* Berlin [u. a.]: Peter Lang 1992, S. 263–276.
- Simpson, Patricia: »Entropie, Ästhetik und Ethik im Prenzlauer Berg«. In: Peter Böhlig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg.* Leipzig: Reclam 1993, S. 50–59.
- Skovbjerg Paldam, Camilla: *Surrealistiske Collager. Underfulde billeder i kunst og litteratur.* Aarhus: Aarhus Universitetsforlag 2011.
- Smith, Alexandra: »Surpassing Acmeism? The Lost Key to Cvetaeva's ›Poem of the Air‹«. In: *Russian Literature* 95 (1999), S. 209–222.
- Smith, Andrew R.: »Simple Signs, Indeterminate Events. Lyotard on Sophists and Semiotics«. In: John R. Stewart (Hrsg.): *Beyond the Symbol Model. Reflections on the Representational Nature of Language.* Albany, NY: State University Of New York Press 1996, S. 201–227.
- Smith, Hazel: *Hyperscapes in the Poetry of Frank O'Hara. Difference, Homosexuality, Topography.* Liverpool, UK: Liverpool University Press 2000.
- Smith, Keith: »Little magazines in the former GDR since 1989«. In: Osman Durrani (Hrsg.): *The New Germany. Literature and society after unification.* Sheffield: Sheffield Academic Press 1995, S. 28–45.
- Soellner, Ralf: *Shakespeare's Patterns of Self-Knowledge.* Columbus, OH: Columbus University Press 1972.
- Sonntag, Gerd: »Max Barck und die Edition *Herzattacke*«. In: *Palmbaum* (2013) H. 1. Abgerufen am 2. September 2023 unter: <http://www.adaponte.de/htm/texte.Mad.i.Germ.htm>.
- Spode, Hasso: »Kreuzberg«. In: Historische Kommission zu Berlin (Hrsg.): *Geschichtslandschaft Berlin, Orte und Ereignisse.* Bd. 5. Berlin: Nicolai 1994.
- Stackelberg, Jürgen von: »Das Bienengleichnis. Ein Beitrag zur Geschichte der literarischen ›Imitatio‹«. In: *Romanische Forschungen* 68 (1956) H. 3/4, S. 271–293.
- Staller, Karen M.: *Runaways. How the Sixties Counterculture Shaped Today's Practices and Policies.* New York: Columbia University Press 2006.
- Starke, Kurt: *Schwuler Osten. Homosexuelle Männer in der DDR.* Berlin: Ch. Links 1994.
- Starr, Clinton R.: »›I Want to Be with My Own Kind‹. Individual Resistance and Collective Action in the Beat Counterculture«. In: Jennie Skerl (Hrsg.): *Reconstructing the Beats.* New York: Palgrave Macmillan 2004, S. 41–54.
- Stillmark, Hans-Christian: »*Mors ex nihilo.* Ein Totentanz von Bert Papenfuß und Jörg Immendorff im Deutschland nach der Wende«. In: Ders. u. Brigitte Krüger (Hrsg.):

- Mythos und Kulturtransfer. Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien*. Bielefeld: transcript 2013, S. 107–126.
- Stimpson, Catharine R.: »The Beat Generation and the Trials of Homosexual Liberation«. In: *Salmagundi* 58/59 (1982/83), S. 373–392.
- Stockhorst, Stefanie: »Das frühneuzeitliche *theatrum anatomicum* als Ort der Affektschulung. Überlegungen zum Verhältnis von Anatomietheater und Schaubühne«. In: Johann Anselm Steiger (Hrsg.): *Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit*. Bd. 2. Wiesbaden: Harrassowitz 2005, S. 1091–1104.
- Stötzer, Gabriele: »Frauenszene und Frauen in der Szene«. In: Peter Böhlig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 129–137.
- Stuckatz, Katja: *Ernst Jandl und die internationale Avantgarde. Über einen Beitrag zur modernen Weltichtung*. Berlin u. Boston, MA: De Gruyter 2016.
- Subiotto, Arrigo: »Volker Braun, Rimbaud und die DDR«. In: Anna Chiarloni, Gemma Sartori u. Fabrizio Cambi (Hrsg.): *Die Literatur der DDR. 1976–1986. Akten der Internationalen Konferenz Pisa, Mai 1987*. Pisa: Giardini 1988, S. 241–252.
- Summers, Claude J.: *Gay and Lesbian Literary Heritage*. New York, NY u. London: Routledge 2002.
- Suter, Rudolf: *Hans Arp. Weltbild und Kunstauffassung im Spätwerk*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 2007.
- Tannert, Christoph [als Anita Kenner]: »Avantgarde in der DDR heute? Ein Panorama der Kunst-, Literatur- und Musikszene«. In: *Niemandland. Zeitschrift zwischen den Kulturen* 2 (1988), S. 94–110.
- Tannert, Christoph (Hrsg.): *Ende vom Lied*. Berlin: Künstlerhaus Bethanien 2016.
- The Ed Sanders Archive*. Publikation auf *Granarybooks.com*. Abgerufen am 30. August 2023 unter: <https://www.granarybooks.com/images/upload/edsandersarchive.pdf>.
- Thomas, Andrea S.: *Lautréamont. Subject to Interpretation*. Amsterdam u. New York, NY: Rodopi 2015.
- Thomas, Frédéric: *Rimbaud et Marx. Une rencontre surréaliste*. Paris: Editions L'Harmattan 2007.
- Tillmann, Markus: *Populäre Musik und Pop-Literatur. Zur Intermedialität literarischer und musikalischer Produktionsästhetik in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Berlin: transcript 2012.
- Tommek, Heribert: »»Ihr seid ein Volk von Sachsen«. Zu Bert Papenfuß' »Ark«-Dichtung vom Prenzlauer Berg«. In: Ders. u. Rainer Barbey (Hrsg.): *Literatur und Anarchie. Das Streben nach Herrschaftsfreiheit in der europäischen Literatur vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*. Heidelberg: Synchron 2012, S. 187–208.
- Töpfer, Georg: »Biotop«. Art. in: Ders.: *Historisches Wörterbuch der Biologie. Geschichte und Theorie der biologischen Grundbegriffe*. Bd. 1: *Analogie – Ganzheit*. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2011, S. 305–319.
- Traninger, Anita: »Competing Communities, Renaissance Style«. In: Yvonne Albers u. Frank Kelleter (Hrsg.): *Community. Articulations* (August 2024). Abgerufen am 24. März 2025 unter: <https://doi.org/10.60949/psel-vj56>.

- Traninger, Anita: »Modelling »Literature««. In: Dies., Lindsey Drury u. Bart Soethart (Hrsg.): *Critical Modelling. Articulations* (January 2024). Abgerufen am 24. März 2025 unter: <https://doi.org/10.60949/gmkr-g286>.
- Traninger, Anita: *Mübelose Wissenschaft. Lullismus und Rhetorik in den deutschsprachigen Ländern der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2001.
- Trebbin, Anja: »Foucault. Unterdrückung bekämpfen, Identifizierungen unterlaufen«. In: Dies. (Hrsg.): *Zur Komplementarität des Denkens*. Wiesbaden: Springer 2013.
- Ullmaier, Johannes: *Von Acid nach Adlon und zurück. Eine Reise durch die deutschsprachige Popliteratur*. Mainz: Ventil 2001.
- van't Hooft, Merel: »The Beats and the Beatles. Two Sides of the Same Coin«. In: *Beatdom* (26. Mai 2015). Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.beatdom.com/the-beats-and-the-beatles-two-sides-of-the-same-coin/>.
- Verheyen, Bettina: *Till Eulenspiegel: Revolutionär, Aufklärer, Aussenseiter. Zur Eulenspiegel-Rezeption in der DDR*. Berlin [u. a.]: Peter Lang 2004.
- Voyce, Stephen: *Poetic Community. Avant-Garde Activism and Cold War Culture*. Toronto: University of Toronto Press 2013.
- Wackwitz, Stephan: »Der Dissident als heiliger Narr«. In: *taz* (17. September 2022).
- Wagner, Birgit: »Subjektpositionen im avantgardistischen Diskurs«. In: Wolfgang Asholt u. Walter Fähnders (Hrsg.): *Der Blick vom Wolkenkratzer: Avantgarde, Avantgardekritik, Avantgardeforschung*. Amsterdam u. Atlanta, GA: Rodopi 2000, S. 163–182.
- Wagner, Jan: »Rehkitz mit Zähnen. »Der Tag ein Funke« – Zu den Gedichten Raja Lubinetzki«. In: *Frankfurter Rundschau* (28. April 2001).
- Warnke, Uwe u. Ingeborg Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989*. Berlin: Verbrecher 2009.
- Warnke, Uwe: »Visuelle Poesie, nahe liegend«. In: Ders. u. Ingeborg Quaas (Hrsg.): *Die Addition der Differenzen. Die Literaten- und Künstlerszene Ostberlins 1979 bis 1989*. Berlin: Verbrecher 2009, S. 80–83.
- Warnke, Uwe: »zeitungs/sonett«. In: *Entwerter/Oder* (1983) H. 5, S. 22.
- Watson, Steven: *The Birth of the Beat Generation. Visionaries, Rebels, and Hipsters, 1944–1960*. New York: Pantheon Books 1995.
- Wauer, Britta u. Amélie Loisier: *Der Jüdische Friedhof Weißensee. Momente der Geschichte*. Berlin: be.bra 2010.
- Wawerzinek, Peter: »Zum Sechzigsten von Leonhard Lorek. Kurze Notizen für einen Text, der nicht geschrieben zu werden braucht«. In: *Junge Welt* (27. Januar 2018), S. 10. Abgerufen am 27. August 2023 unter: <https://www.jungewelt.de/artikel/326191-zum-sechzigsten-von-leonhard-lorek.html>.
- Weimann, Robert: »Allen Ginsberg und das geschlagene Glück Amerikas. Beat-Lyrik zwischen Anarchie und Engagement«. In: *Sinn und Form* 17 (1965) H. 5, S. 718–732.
- Werneburg, Joachim: »Kupferberg«. In: *Braegen* (1988) H. 1, S. 33–36.
- Werner, Hans-Georg (Hrsg.): *Deutschsprachige Literatur im Überblick*. 3. Aufl. Leipzig: Reclam 1973.
- Westerwelle, Karin: »Force und travail in den *Lettres du voyant* und in *Une Saison en enfer*«. In: Thorsten Greiner u. Hermann H. Wetzel (Hrsg.): *Die Erfindung des Unbe-*

- kannten. *Wissen und Imagination bei Rimbaud*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 187–211.
- Wetzel, Hermann H.: »Die Metapher der Alchemie und die (Al)Chemie der Metapher«. In: Ders. u. Thorsten Greiner (Hrsg.): *Die Erfindung des Unbekannten. Wissen und Imagination bei Rimbaud*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 81–95.
- Wetzel, Hermann H.: »La réception de Rimbaud par les auteurs de l'ancienne RDA«. In: *Parade sauvage* 15 (1998), S. 91–107.
- Wetzel, Hermann H.: *Rimbards Dichtung. Ein Versuch, »die raube Wirklichkeit zu umarmen«*. Stuttgart: Metzler 1985.
- Whitmore, Lisa R.: *Between Dissidence and Co-Optation. Avant-Garde and Underground Writers in the Final Decade of the GDR*. Diss. phil. Stanford University 1998.
- Widden, Seth: »Le sacré dans »Alchimie du verbe««. In: Olivier Bivort (Hrsg.): *Rimbaud poéticien*. Paris: Classiques Garnier 2015, S. 125–139.
- Wiechens, Paul: *Bataille zur Einführung*. 1. Aufl. Hamburg: Junius 1995.
- Willingham, Heike [als Hanna Mewes]: »Daß Frauen ...«. In: *schaden* 16 (1987), o. S.
- Willis, Ika: *Reception*. London u. New York: Routledge 2017.
- Wittstock, Uwe: »Wenn Dichter Wechsel fälschen. Versuch, einen verwirrenden Literatur-Skandal zu ordnen«. In: *Süddeutsche Zeitung* (11. Dezember 1991). Auch in: Peter Böhlig u. Klaus Michael (Hrsg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*. Leipzig: Reclam 1993, S. 335–341.
- Wohlfarth, Heinz-Bernhard: *Utopisches Schreiben. Untersuchungen und Überlegungen zum Werk Volker Brauns*. Diss. phil. Freie Universität Berlin 2006.
- Wölfel, Ute (Hrsg.): *Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Zenke, Jürgen: »Vom Regen und von den Traufen. Bert Papenfuß-Gorek: *die lichtscheuen scheiche versunkener reiche*«. In: Walter Hinck (Hrsg.): *Gedichte und Interpretationen. Gegenwart II*. Stuttgart: Reclam 1997, S. 146–157.
- Zschachlitz, Ralf: »»Es kann die Spur von meinen Erdentagen nicht in Äonen untergehn? Der Mythos von Philemon und Baucis im letzten Akt von Goethes *Faust II* als Topos der Ökokritik avant la lettre«. In: *Études germaniques* 75 (2020) H. 3, S. 533–560.
- Zudeick, Peter: »Narr, Ketzer und Rebell. *Quirinus Kuhlmann*«. In: Jörg-Dieter Kogel (Hrsg.): *Schriftsteller vor Gericht. Verfolgte Literatur in vier Jahrhunderten*. Zwanzig Essays. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996, S. 9–25.
- Zwetajewa, Marina: »Natalja Gontscharowa«. In: Dies.: »*Lichtregen*«. *Essays und Erinnerungen. Gesammelte Werke*. Hrsg. v. Ilma Rakusa. Bd. 2. Frankfurt/Main 2020, S. 88–195.
- Zwetajewa, Marina: *Das Haus am Alten Pimen*. Eine Auswahl. Übers. u. hrsg. v. Elke Erb. Leipzig: Reclam 1989.

Abbildungsverzeichnis

Der Verfasser dankt allen ermittelten Rechteinhabern sowie der VG Bild-Kunst, der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek und der Staatsbibliothek zu Berlin für die Abdruckgenehmigung der u. g. Bilder. Alle Rechte an den in die Arbeit eingebundenen Werken Dritter sind davon unberührt und verbleiben bei den jeweiligen Rechteinhabern. Bilder von Künstler:innen, die durch die VG Bild-Kunst vertreten werden, konnten aus technischen Gründen nicht in die Open-Access-Fassung dieses Buchs integriert werden.

Coverabbildung: Hinterhof, Berlin-Prenzlauer Berg, 1986. Fotografie von Harald Hauswald. Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 71679847, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © Deutsche Fotothek / Harald Hauswald

Abb. 1: Bert Papenfuß bei der *Zersammlung* '90 im Literarischen Colloquium Berlin, 22. Juni 1990. Fotografie von Renate von Mangoldt. © Renate von Mangoldt

Abb. 2: Bert Papenfuß' Gestaltung einer Kassettenhülle, Beilage in: *schaden* (1986) H. 11. © Mareile Papenfuß-Fellien

Abb. 3: Zeichnung von Ronald Lippok. In: Bert Papenfuß: *Ation-Aganda. Gedichte 1983/1990*. Basel u. Weil/Rhein: Urs Engeler 2008, S. 123. © Ronald Lippok

Abb. 4: Zeichnung von Ronald Lippok. In: Bert Papenfuß: *Ation-Aganda. Gedichte 1983/1990*. Basel u. Weil/Rhein: Urs Engeler 2008, S. 133. © Ronald Lippok

Abb. 5: Zeichnung von Ronald Lippok. In: Bert Papenfuß: *Ation-Aganda. Gedichte 1983/1990*. Basel u. Weil/Rhein: Urs Engeler 2008, S. 147. © Ronald Lippok

Abb. 6: Der originale Einband des *TrakTats zum ABER*, Berlin 1984. © Mareile Papenfuß-Fellien. Fotografie: Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MA 4024. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Abb. 7: Ekke Maaß, Bert Papenfuß, Ernst Jandl und Eberhard Häfner in der Wohnung von Helga Paris, 1982. Fotografie von Helga Paris. © Nachlass / Estate Helga Paris

Abb. 8: Titel des Bandes von Marina Zwetajewa: *Das Haus am Alten Pimen*. Eine Auswahl. Übers. u. hrsg. v. Elke Erb. Leipzig: Reclam 1989. Unter Verwendung einer Grafik von Natalja Gontscharowa. © Philipp Reclam jun. Verlag GmbH

Abb. 9: Kinder spielen auf den teils verfallenen Mauern des Jüdischen Friedhofs in Berlin-Weißensee, DDR, 1982. Fotografie von Christian Borchert. Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 80318730, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © Deutsche Fotothek / Christian Borchert

Abb. 10: Henryk Gericke: Titel von *Caligo* (1985) H. 1. © Henryk Gericke. Unter Verwendung einer Malerei von Giorgio de Chirico. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85034587, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Abb. 11: Ronald Lippok: »Weiblicher Akt« sowie eine surrealistische Verfremdung der »Madonna mit dem langen Hals« von Parmigianino, die der Zeichnung als Fotokopie beigelegt ist. In: *Caligo* (1985) H. 1, S. 6. © Ronald Lippok. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85034587, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek

Abb. 12: Henryk Gericke: Collage zum Titel von *Caligo* (1987) H. 3. © Henryk Gericke.

- Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85034613, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 13: Henryk Gericke: Titel von *Braegen* 1 (1988) H. 1. Grafik von Ronald Lippok. © Henryk Gericke / Ronald Lippok. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85034501, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 14: Henryk Gericke: »Carte Postale«. In: *Braegen* 1 (1988) H. 1, S. 37f. © Henryk Gericke. Unter Verwendung einer Illustration aus der Zeitschrift *Kosmos* (1923). Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85034501, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 15: V.-M. Sehnfelder: »Und ich mein Freund«. In: *Herzattacke* 1 (1989) H. 2, S. 7. Text on Maximilian Barck, Grafik von Mikos Meininger. © Laura Barck / Emily Barck / Kunstverein Herzattacke e.V. / VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85020224, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 16: Doppelseite aus der *Herzattacke* 1 (1989) H. 3 [Sondernr.], S. 2f, mit einer Xeroxkopie des »Bildnis des Comte de Lautréamont«. © Laura Barck / Emily Barck / Kunstverein Herzattacke e.V. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85020269, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 17: Wolfram Adalbert Scheffler: »Weibliche Akte, deformiert.« (1984) In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 1. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005950, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 18: Helge Leiberg: »Tanzende«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 2, S. 14. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005890, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 19: Ralf Kerbach: »Bonjour Monsieur«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 5, S. 47. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85006006, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 20: Cornelia Schleime: »...einen knurrt der Bauch«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986), H. 4, S. 39. © Cornelia Schleime / Courtesy Galerie Judin, Berlin. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005929, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 21: Angela Hampel: »Wo ist die Elle?« In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 3, S. 41. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005912, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 22: Thomas Florschuetz: »Auge«. In: *ariadnefabrik* 5 (1990) H. 1, S. 41. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85006233, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 23: Thomas Florschuetz: »Gesicht und Hand.« (1985) In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 4, S. 47. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005929, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 24: Michael Voges: »Komposition«. In: *ariadnefabrik* 2 (1987) H. 6, S. 21. © Lu-

- na Kallenbach. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85006021, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 25: Else Gabriel: »One way II«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 2, S. 38. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005890, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 26: Hans J. Schulze: »(hervor / weg)«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 1, S. 22. © Hans J. Schulze † (Erben nicht ermittelbar). Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005875, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 27: Logo der Zeitschrift *ariadnefabrik*, gestaltet von Christine Schlegel. In: Andreas Koziol u. Rainer Schedlinski (Hrsg.): *Abriß der Ariadnefabrik*. Berlin: Galrev 1990, S. 6. © Christine Schlegel
- Abb. 28: Hans J. Schulze: »Entwurf zu einer Theorie der Wiederholung«. In: *ariadnefabrik* 1 (1986) H. 1, S. 35. © Hans J. Schulze † (Erben nicht ermittelbar). Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85005875, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 29: Johannes Jansen: Titel der Zeitschrift *Liane* (1989) H. 5. © Johannes Jansen. Fotografie: Deutsche Fotothek, Datensatz Nr. 85036210, Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek Dresden. © SLUB Dresden / Deutsche Fotothek
- Abb. 30: Sascha Anderson und Allen Ginsberg in Berlin, 1983. Fotografie von Michael Kellner. © Michael Kellner
- Abb. 31: Leonhard Lorek: »nachwort«. In: Ders.: *3st, viel mehr und davon*. Berlin 1982. © Leonhard Lorek. Fotografie: Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MB 906. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- Abb. 32: Johannes Jansen: »silberfisch«. In: Johannes Jansen: *schlackstoff. Materialversionen. Text und Porträt*. Berlin: Literarisches Colloquium 1991, S. 13. © Johannes Jansen
- Abb. 33: Johannes Jansen in seiner Wohnung in Berlin-Pankow, März 1990. Fotografie von Renate von Mangoldt. In: Johannes Jansen: *schlackstoff. Materialversionen. Text und Porträt*. Berlin: Literarisches Colloquium 1991, o.S. © Renate von Mangoldt
- Abb. 34: Titel zu Mitch Cohen (Hrsg.): *Ber!in. Contemporary writing from East and West Berlin*. Santa Barbara, CA: Bandanna Books 1983. © Mudborn Press. Unter Verwendung einer Malerei von Reinhard Zabka. © VG Bild-Kunst, Bonn 2025
- Abb. 35: Bert Papenfuß u. Mitch Cohen: *Aton-Notate*. Berlin, Dresden 1984. © Mitch Cohen / Mareile Papenfuß-Fellien. Fotografie: Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 26. Bl. 7. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- Abb. 36: Bert Papenfuß u. Mitch Cohen: *Aton-Notate*. Berlin, Dresden 1984. © Mitch Cohen / Mareile Papenfuß-Fellien. Fotografie: Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 26. Bl. 4. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz
- Abb. 37: Bert Papenfuß u. Mitch Cohen: *Aton-Notate*. Berlin, Dresden 1984. © Mitch Cohen / Mareile Papenfuß-Fellien. Fotografie: Sondersammlung KD der Staatsbibliothek zu Berlin, Signatur: 45 MC 26. Bl. 3. © Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz