

An Ort und Stelle

Zur Geschichte der konkreten Poesie in der DDR

VON NIKOLAUS WEGMANN (Princeton)

ABSTRACT

In den 70er und 80er Jahren hat in der DDR unter dem Titel Prenzlauer-Berg-Literatur eine Wiederaufnahme der konkreten Poesie stattgefunden. Wie kommt es zu dieser Wiederbeschreibung einer angeblich nur noch anachronistischen Literatur? Ist sie nur epigonal oder als eigene Leistung zu rühmen?

The 1970s and 1980s witnessed a reappropriation of concrete poetry in the GDR under the name of Prenzlauer Berg Literature. What led to this revisiting of an ostensibly still anachronistic literature? Is its merely epigonal or ought it to be recognized as an achievement in its own right?

Virtuose

Berufsbezeichnung auf der Visitenkarte
von Thomas Roesler alias Tohm di Roes

Wir hatten unsere Zeit

Topos der Dabeigewesenen (nach 1989)

Die Erzähllkraft der Literaturgeschichte ist geschwunden. Vielleicht war das angesichts des Fortfalls allgemeiner Bewertungen von Geschichte unvermeidbar. Man denkt nicht mehr wie zu Zeiten der »bürgerlichen Gesellschaft« oder eines »real existierenden Sozialismus« in Kategorien von »Fortschritt« oder »Niedergang«. Was bewegt, ist die spannende Lektüre eines einzelnen Texts. Seine Rückbindung an eine allgemeine Geschichte scheint nicht nötig, oder man hält sie methodisch für nicht (mehr) machbar. Das ist der weithin akzeptierte Stand der Dinge. Im Folgenden ist daher auch nicht von einem neuen Ansatz die Rede. Gleichwohl wird an einer Verbindung von Geschichte und Literatur *als Problem* festgehalten. Um jedoch nicht noch einmal mehr in der Gegenstellung von allgemeiner Geschichte und singulärem Text zu enden, wird anders justiert. Das Interesse gilt auch jetzt der Literatur, aber weniger einzelnen Werken als je speziellen Paradigmen literarischer Kommunikation.¹ Einzeltexte werden also nicht auf eine Ästhetik des singulären Werks gelesen. Profil gewinnen sie viel-

¹ Auch das ist nicht neu. Siehe nur: Gerhard Plumpe, *Epochen moderner Literatur. Ein systemtheoretischer Entwurf*, Opladen 1995. Doch das bleibt noch immer einer logischen Abfolge von Paradigmen im Sinn von aufeinander folgenden Epochen verpflichtet. Eine solche Abfolgerichtigkeit aber setzt mehr voraus als sich mit der Luhmannschen Systemtheorie begründen lässt.

mehr durch ihre Stellung in den sozialen und medialen Verhältnissen für die Produktion, Distribution und Rezeption von Literatur. Auch ist Geschichte hier nicht das große Ganze. Es gibt sie nur im Ausschnitt, und auch der ist eher klein, vielleicht sogar marginal. Entscheidend ist, dass der Ausschnitt so gewählt wird, dass man sich von konkreten Texten, Autoren und Lesern *als einer Konstellation* anregen lassen kann. Ein solches Arbeitsfeld ist – im Folgenden – die konkrete Poesie.

Mit der konkreten Poesie ist es vertrackt. Ein Gomringer-Gedicht wie z. B. *transparent* lässt sich nicht so auf Sinn lesen wie etwa *Effi Briest*. Das liegt einmal an den von vertrauter Semantik, normalisiertem Layout und regelkonformer Syntax losgelösten Schreibweisen der konkreten Poesie. Vor allem aber ist es die stark eingeschränkte Dimension der Mitteilung, die befremdet. Konkrete Poesie ist nach eigenem Selbstverständnis »primär Ausstellung ihrer eigenen Struktur«. ² Die Sprache als Material der Literatur ist ihr Thema. ³ Im gesteigerten Selbstbezug ist jedoch nicht nur die interpretatorische bzw. verstehende Lektüre der Texte blockiert. Er erschwert auch ihre Anbindung an die Geschichte. Wird die Mitteilungsfunktion gekappt, fehlt eine Artikulation der eigenen Position in der Zeit als historischer Prozess. Konkrete Literatur scheint, das Avantgarde-Diktum von der radikalen Neuheit der eigenen Leistung abgerechnet, irritierend zeitlos. ⁴

I.

Wenn gewohnte Raster nicht passen, interessieren Alternativen. Man wechselt dann z. B. die Seiten und schreibt selber konkrete Poesie. ⁵ Oder man wird zum Fan und feiert die konkrete Poesie als Gipfel der Literatur. ⁶ Gegenwärtig scheint sich die Forschung vor allem am Kurator zu orientieren. Wie der Kurator im Dienst des Museums eine bestimmte Kunst in ihrer Verzweigung zusammenstellt und mit diesem Tableau zugleich ein ihr angemessenes Verständnis

² So Harald Hartung (auch) aus teilnehmender Kenntnis in: »Konkrete Poesie«, Lemma im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 2, hrsg. Harald Fricke, 3., Neubearb. Aufl., Berlin 2000, 328–331, hier: 328.

³ Der Sprachgebrauch variiert. Synonyme sind u. a. experimentelle, absolute oder auch materiale Poesie bzw. Literatur.

⁴ Nicht zu verwechseln mit der emphatischen Zeitlosigkeit im Sinne einer Überzeitlichkeit des Klassischen.

⁵ Am prominentesten: Siegfried J. Schmidt, Professor für Literaturwissenschaft bzw. Publizistik und Autor und Aktivist der konkreten Literatur.

⁶ Reinhard Döhl, »Poesie zum Ansehen. Beispiele konkreter und visueller Dichtung aus drei Kontinenten«. Ausstellung, organisiert von Reinhard Döhl, Claus Henneberg, Hof: Städtische Berufsschule 22.10.–15.11.1968. Reinhard Döhl, »Was heißt konkrete Literatur? 1. Annäherung: Vorgeschichte, Vorbericht und Exkurs«, WDR, Kulturelles Wort, 8.1.1971 und »2. Annäherung: Der akustische Text nebst einer kleinen akustischen Ausstellung als Anhang«, WDR, Kulturelles Wort, 5.2.1971.

suggeriert, so sucht man auch hier aufwendig nach Vorläufern und Parallelen, nach Urszenen und Schulen.⁷ An Funden ist kein Mangel. Formen und Tendenzen – wie Anagramm, Figurengedicht oder Palindrom – sind inzwischen schon in der Frühen Neuzeit, ja selbst in der Antike, aufgespürt worden. Auch sind die verschiedenen poetologischen Verfahren identifiziert und beschrieben. Von Collage und Intermedialität über Kombination, Konstruktion und Reduktion bis zu Re-Oralisierung und Spiel. Nicht minder gut erforscht ist, wo es überall in der Welt so etwas wie konkrete Poesie gegeben hat und wo noch immer solche Texte geschrieben werden. Von Brasilien bis Schweden und von Deutschland bis Japan. Zuletzt hat Reinhard Krüger die konkrete Poesie kartographiert, und dies jetzt auch bis in die Welt des Internet hinein.⁸

All dem sollen keine weiteren Funde hinzugefügt werden. Auch geht es nicht um eine Kritik solcher Verzeichnisse. Vielmehr ist es gerade dieser vollständige Nachweis aller Orte und Zeiten, der einen zweiten Blick provoziert. Konkrete Poesie gibt es demnach *immer wieder*, auch wenn die Wiederholung unregelmäßig, schon gar nicht voraussehbar ist.⁹ Zur These wird diese nur zu offensichtliche Beobachtung jedoch erst, wenn der Vorgang der Wiederholung selber Thema wird. Für die Literaturwissenschaft – insbesondere dort, wo sie sich selbst an der Kunst und den sie pflegenden Institutionen orientiert – ist eine solche Wiederholung nur eine bloße Wiederholung. Sie interessiert nur insofern, wie der Wiedergebrauch in späterer Zeit und an einem anderen Ort das Original als *Erstformulierung* noch stärker glänzen lässt. Was nach dem Original kommt, ist nur noch epigonal. Neuheit ist die primäre Qualität. Der soziologisch denkende Literaturhistoriker dagegen übergeht das temporale Wertungsschema. Ihn interessieren die Wiederholungen. Für ihn ist die gesellschaftliche Semantik ein Themen- und Formenvorrat, der sich, wenn die Bedingungen dafür gegeben sind, wieder und wieder reaktualisieren lässt. Es geht um Fragen der *Konjunktur* und *Rekursion* von Themen und Semantiken, nicht um die einzigartigen Leistungen eines Genies. Im Zentrum steht die *Zirkulation*. Ein Beispiel dafür ist der Rückgriff auf literarische Formen, die (mindestens) schon einmal zuvor aufgetreten sind. Konkrete Poesie ist dann nicht länger zu

⁷ Vermutlich ist der Kurator bzw. das mit seiner Arbeit verbundene Modell der Zugänglichkeit nirgends so erfolgreich wie im Bereich der (aktuellen) Kunstavantgarden. Mehr dazu: Themenheft des Online-Journals *Switch: Collaborative Curatorial Models in Theory and Practice*. Curated by Ron Goldin, Februar 2002. URL: www.switch.sjsu.edu.

⁸ Reinhard Krüger, »Die *poesie concreta* und das Internet. Metamorphosen des Mediums«, *PhiN*-Beiheft 2 (2004), 83–101.

⁹ Dass das Phänomen einer konkreten Literatur vage sei, sich keineswegs auf einen definitiven Entstehungs- und Verbreitungskreis beschränkt, ist festes Wissen der Literaturgeschichte. Siehe Hermann Korte, *Deutschsprachige Lyrik seit 1945*, 2. Aufl., Stuttgart 2004, 72.

beschreiben als Erfindung einzelner Werk-Autoren und ihrer jeweiligen Position innerhalb einer Originalitätshierarchie. Sie ist vielmehr eine Art *Kollektivwerk*, bei dem der Einzelne immer nur mit bereits Vorhandenem weiterarbeitet.

II.

Anders als gewohnt soll also nach der Wiederholung gefragt werden. Dafür braucht es eine Arbeitsdirektive. Klar ist zunächst einmal nur, dass Wiederholung nicht das Sekundärphänomen ist zu einer ursprünglichen Quelle, die nie versiegt und ab und zu ans Licht drängt.¹⁰ Sehr viel weniger voraussetzungsreich gedacht, handelt es sich eher um ein Wiederauftauchen im Sinne einer Wiederaufnahme: Etwas, das schon einmal da war, wird wieder aufgenommen – an anderer Stelle, unter anderen Umständen und so auch immer anders als zuvor. Das Wiedezurückkommen zu einem Vergangenen ist nicht das simple Zitieren eines schon Bekannten. Vielmehr mischt sich Redundanz mit Variation. Um diesen Abstand zwischen einer ersten oder auch nur früheren Version und einer späteren zu markieren, greife ich auf den Begriff der *Wiederbeschreibung* zurück. Es handelt sich um eine Übersetzung aus dem Englischen: *re-description* heißt der entsprechende Begriff, und er stammt aus der amerikanischen Kultur-Soziologie der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts. In Deutschland ist er durch Niklas Luhmann und seine ingeniöse Lektüre von Mary B. Hesse bekannt geworden.¹¹ Der Begriff ist auch deshalb attraktiv, weil man so Veränderungen in der kulturellen Semantik einer Gesellschaft beschreiben kann, ohne gleich auf wertende Unterscheidungen wie Originalität vs. Epigonalität oder Fortschritt vs. Niedergang zurückgreifen zu müssen. Es geht demnach nicht um einen Akt der originellen Erfindung als Antwort auf Fragen wie: Wer hat wann

¹⁰ Alternativ kann es auch wieder die »Blüte« sein, die nur einmal voll erblüht, danach eben verblüht – und (warum eigentlich?) nicht wieder neu erblühen kann. Siehe: Hans Udo Dück, »Was war konkrete Poesie?«, in: *Romantik und Moderne. Neue Beiträge aus Forschung und Lehre*, FS für Helmut Motekat, hrsg. Erich Huber-Thoma, Ghemela Adler, Fritz Fenzl, Frankfurt a. M. 1986, 125–133. »Die konkrete Dichtung hatte ihre Blütezeit in knapp zwei Jahrzehnten bis zur Mitte der siebziger Jahre. Sie konnte den Charakter des Experimentellen nie ganz abstreiten, und auch die bekanntesten ihrer Vertreter haben sich inzwischen weitgehend von ihr abgewandt.« (ebd., 131)

¹¹ Luhmann zitiert in seinen Einlassungen zu einer Theorie der Wiederbeschreibung Mary B. Hesse, *Models and Analogies in Science*, Notre Dame 1966, vor allem den Abschnitt »The Explanatory Function of the Metaphor« (157–177). Nach einer wiederholten Lektüre des Originaltexts von Hesse ist der Respekt vor Luhmanns Lektüroleistung nur noch größer. Luhmann hat mehrfach mit diesem Konzept historischer Semantik gearbeitet. Siehe Luhmann, *Die neuzeitlichen Wissenschaften und die Phänomenologie*, Wien 1996, 56 u. 58f.

und wo zum ersten Mal konkrete Poesie geschrieben? Ist danach noch innovativ weitergearbeitet worden?¹² Thema ist vielmehr die Wieder-Einrichtung einer Literatur, die es schon einmal gegeben hat, in einem neuen Kontext. Das geht über den je einzelnen Autor hinaus, der auf eine nur ihm eigene Art bereits bekannte Schreibweisen in seine Poetik aufnimmt. Der Maßstab ist größer. Wiederbeschreibung zielt auf eine Re-Installation einer schon einmal institutionalisierten Literatur als einer erneut *gebräuchlichen* Literaturform. Als bearbeitbare Frage formuliert: Wie schafft es eine solche Wiederaufnahme, sich in einer je spezifischen literarischen Kommunikation als eine attraktive Möglichkeit von Literatur zu etablieren?

III.

Zumindest einer der Autoren der konkreten Poesie hat auch über die historische Form nachgedacht, in der sich diese Literatur durch die Zeit bewegt. Um 1970 konstatierte Helmut Heißenbüttel, dass die konkrete Literatur – jedenfalls dort, wo sie sich »zu speziellen Einzelmethoden, Einzeltechniken, Einzelrichtungen« verengt habe – historisch abgeschlossen, überschaubar, museal erscheine.¹³ Nach knapp zwanzig Jahren war die Frage, ob die konkrete Poesie an ihrem Ende sei, auf dem Tisch. Erst recht bemerkenswert ist, dass Heißenbüttel dies nicht einfach beklagt, sondern überlegt, wie es *nach einem Ende* weitergehen könne. Für Heißenbüttel war eine Dauerstellung der konkreten Poesie nur denkbar als eine »Vermischung« von konkreten Poetiken mit anderen Schreibweisen. Es sollten sich »Mischformen« bilden, da die sich dann leichter in der literarischen Kommunikation halten könnten. Heißenbüttel konnte nicht in die Zukunft sehen, und also wusste er auch nichts von der inoffiziellen, der zweiten Literatur der DDR. Damit ist auch schon das Exempel genannt, das im Folgenden im Zentrum steht: die Literatur der DDR, genauer die Literatur des Prenzlauer Bergs.

Dass es – mehr als zwanzig Jahre nach den Anfängen mit Gomringer's *Konstellationen* und gut 50 Jahre nach dem *Manifest der konkreten Kunst* der niederländischen De Stijl-Gruppe – auch in der DDR der 1970er und vor allem der 1980er Jahre konkrete Poesie und experimentelles Schreiben als Arbeit an der Sprache gegeben hat, ist allgemein bekannt. Keine Literaturgeschichte zur DDR-Literatur, keine Überblicksdarstellung zur Lyrik nach 1945, die das nicht

¹² »Es handelt sich nicht um ein Bemühen um Fortschritt, nicht um eine Vermehrung oder Verbesserung des Wissens, nicht um ein hermeneutisches Ausgraben des eigentlichen Sinnes und auch nicht [...] um Kritik.« Luhmann (Anm. 11), 57.

¹³ Helmut Heißenbüttel, »Anmerkungen zur konkreten Poesie« [1971]. Zitiert nach: Reinhard Döhl, *Der Kreis um Max Bense* (hier: »Ende oder Zäsur«). URL: www.stuttgarter-schule.de/bensekreis.htm.



Abb. 1: Die Mauer (Potsdamer Platz/28. Juli 1962. Der ursprüngliche Bau ist um zwei weitere Lagen und die sogenannten Y-Abweiser aufgestockt, zwischen denen Stacheldraht befestigt ist). Quelle: Landesbildstelle Berlin.

bestätigt. Konkrete Schreibweisen gab es ausgerechnet in der DDR, von der man eigentlich sicher wusste, dass ihre Literatur die Literatur einer Christa Wolf, eines Wolf Biermann oder eines Erich Loest war.¹⁴

¹⁴Über diese nicht-offizielle Literatur kann man sich gut informieren in dem von Rainer Schedlinski und Andreas Koziol herausgegebenen Sammelband bzw. Reprint: *Abriss der Ariadnefabrik*, Berlin 1990 sowie bei der von Sascha Anderson und Elke Erb herausgegebenen Anthologie: *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, Köln 1985. Als Lektüeranleitung dazu: Birgit Dahlke, »Die Fahnen faulen die Zeichen / sind abgenutzt« (Uwe Kolbe). Zur deutsch-deutschen Geschichte der Anthologie *Berührung ist nur eine Randerscheinung* (1985)«, in: *Literatur in der DDR im Spiegel ihrer Anthologien. Ein Symposium*. Buchwissenschaftliche Forschungen Bd. 5/

Gegen diese Übereindeutigkeit ist zunächst die Unwahrscheinlichkeit dieser literarhistorischen Tatsache herauszustreichen: Die Deutsche Demokratische Republik war in den 70er und 80er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ein Land, in dem die literarische Kommunikation genau geregelt und das heißt auch: genau *gegenläufig* zu allen auf Forminnovation, Experiment und Hermetik setzenden Literaturpoetiken organisiert war. Es gab ein staatliches Literaturprogramm, das schon mit seinem Namen – Sozialistischer Realismus¹⁵ – unmissverständlich klarstellte, dass alle Literatur politisch zu sein hatte, und das die Errichtung des Sozialismus auf deutschem Boden als politisches Ziel auf literarische Texte und ihre Interpretamente applizierte. Einzig zugelassen war eine Schreibweise, die in ihrem Realismus auf eine Mimesis setzte, die auf die Identifikation mit den vorgeführten Helden und Handlungen abzielte. Zu diesem offiziellen Literaturprogramm gehörte auch eine allgemeine Funktionsbestimmung. Literatur und Kunst hatten den Auftrag, als Mittel der Erziehung im Sinne der Partei zu wirken. Anders gesagt: Literatur hatte in der DDR einen Sonderstatus. Sie war so etwas wie ein *Leitmedium für alle*, dem man größte Wirkungsmacht zutraute. So war es nur konsequent, dass Literatur auch eine Sache der Parteitage war und sich selbst höchste Adressen des Staates – in ihrer Eigenschaft als Staatsrepräsentanten – mit ihr befasst haben. Kürzer: Die DDR schrieb Literatur in Großbuchstaben.¹⁶

Und genau hier hat die – meines Wissens – vorerst letzte Wiederbeschreibung der konkreten Poesie stattgefunden. Kann man das erklären? Schließlich heißt »geregelter Literaturverhältnisse« auch, dass ein Verstoß gegen die Regeln nicht toleriert wurde. Gibt es dennoch eine Formulierungschance, aus der heraus und jenseits aller historischen Zufälligkeit diese Wiederaufnahme plausibel wird?

IV.

Beginnen wir mit einer Ortsbeschreibung. Schließlich hat das zur Diskussion gestellte Beispiel einen Ortsnamen – und so ist im Folgenden zu überlegen, ob

2005, hrsg. Günter Häntzschel, Wiesbaden 2005, 167–180. In der germanistischen Forschung ist das Thema längst etabliert. Die Publikationen sind kaum noch überschaubar, erst recht, wenn man die von investigativen Journalisten und persönlich interessierten Zeitzeugen betriebene Aufarbeitungs-Literatur einrechnet.

¹⁵ Der Name war in den 80ern eher der Ausgangspunkt für eine historische Reflexion auf die Geschichte einer Kunst doktrin, die den Führungsanspruch einer Staatspartei durchsetzen sollte. Siehe: Gunter Schandera, »Sozialistischer Realismus«, Lemma in: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hrsg. Jan-Dirk Müller, Bd. 3, Berlin, New York 2003, 458–460.

¹⁶ Nachzulesen ist diese Kopplung von Literatur und staatlicher Legitimation schon bei Johannes R. Becher, Nationaldichter und Funktionär der DDR: »Noch nie in der deutschen Geschichte wurden der Literatur solche Möglichkeiten geboten«. Johannes R. Becher, »Von der Größe unserer Literatur«, Rede zum IV. Schriftstellerkongress, Januar 1956, in: ders., *Gesammelte Werke*, Berlin 1981, XVIII, 531.

die literarische Stadt-Topographie etwas zur Überwindung der konstatierten Unwahrscheinlichkeit beiträgt. Zunächst zu den Fakten: Die Wiederaufnahme der konkreten Poesie hat *gerade nicht* am Majakowski-Ring stattgefunden. Auch das ist eine Adresse im Osten Berlins, im Bezirk Pankow, nahe am Prenzlauer Berg, aber es ist ein gänzlich anderer Ort. Der Majakowski-Ring, unstrittig *das* Viertel der literarischen Prominenz – mit Fallada, Bredel, Hermlin, Christa Wolf –, ist eine Gegend mit niedriger Bebauung und viel Abstandsgrün. Etwas für Botschaften und deren Gärten. In der Sprache eines literarischen Tourguide aus den späten 1960ern heißt es zu dieser anderen Stadt-Lage: »und um den Heinrich-Mann-Platz wohnen sie in vielen kleinen grünen Inseln der Poesie.«¹⁷ Das ist treffend und sehr schön gesagt, steht doch das Idyllische im entschiedenen Kontrast zu dem, wie es in Prenzlauer Berg aussieht bzw. in DDR-Zeiten aussah.



Abb. 2: Prenzlauer Berg im Satellitenbild. 11 qkm Gesamtfläche; Bevölkerungsdichte 12.860 Einwohner/km² (Juni 2009); 80 % aller Wohnungen entstanden vor 1948. Quelle: Berlin-Prenzlauer Berg (wikipedia: de.wikipedia.org/wiki/Berlin-Prenzlauer_Berg).

¹⁷ So auf Horst Krügers Webseite mit dem Titel: »Dichterviertel Pankow (von Boxer-Dieter)« nachzulesen. Das Zitat ist von 1969. URL: www.friedrich-angels.de/stattfahrt/dichterviertel.html.

Bleiben wir bei Zahlen und Statistiken: Als Stadtteil umfasst der Prenzlauer Berg weniger als 11 qkm mit ca. 135 000 Einwohnern (Zahl vom Juni 2003). Das ist – auf so kleiner Fläche – sehr viel. Kaum ein Viertel in Berlin ist dichter besiedelt. Mehr noch: Das ganze Viertel ist städtebaulich und architekturgeschichtlich gesehen *gebaute Dichte*. 1920 lebten auf dieser kleinen Fläche 300 000, 1930 über 350 000 Bewohner. Prenzlauer Berg war mit diesen Zahlen das am dichtesten besiedelte Gebiet Europas, ja angeblich der Welt, und das planmäßig, da hier eine einzigartige Bauökonomie der Verdichtung galt wie nirgends sonst: Bis zu 75 Prozent eines Grundstücks war bebaubar. Vorne fünf bis sechs Stockwerke hoch, hinten etwas weniger, dazu Seitenflügel und Hof bzw. mehrere Höfe hintereinander geschachtelt. Das war jene Berliner Mietskasernen, von der es heute noch mehr als 3 000 im Viertel gibt.¹⁸ In einigen Bereichen – wie um den Helmholzplatz – ist daher selbst heute die Dichte noch einmal doppelt so hoch wie im Durchschnitt des Viertels. In einem solchen »Kiez« kommen auf einen Quadratkilometer bis zu 25 000 Einwohner.

Die Bauökonomie ist das eine. Hinzu kommt eine baupolitische Situation, die der forcierten Dichte eine eigene Qualität hinzufügt. Nach 1961 wurde erkennbar, dass die DDR kein Interesse an der alten Bausubstanz hatte. Alle Mittel wurden auf moderne Plattenbauten konzentriert. Die Altbauten in Blockrandbebauung sollten dem Zeilenbau – Wohnblöcke stehen im Abstandsgrün Reihe hinter Reihe – weichen. Familien zogen weg in die neuen Komfort-Wohnungen. Neue Bewohner wurden kaum noch in die leergezogenen Wohnungen eingewiesen, auch weil man davon ausging, dass der (geplante) Abriss Proteste der Einwohner provozieren könnte. So ließ man zu, dass jedes zweite Dach undicht wurde und es auch blieb. Die Situation sollte sich selbst bereinigen. Doch nicht bewirtschafteter Wohnraum hatte (auch) in der DDR eine magische Anziehungskraft. Es kamen die, die man wohl nicht erwartet hatte. In der Geschichtsschreibung des Viertels heißen sie Unangepasste, Widerspenstige, Abweichler, Hedonisten – und immer wieder Künstler und Künstlerboheme. »Wem es zu eng wurde, der kam nach Berlin«, so im Rückblick von 1990 in einem gemeinsamen Interview (Bert) Papenfuß-Gorek und Rainer Schedlinski. Als typische Prenzlberger müssen sie es wissen.¹⁹

Man kam, wie man sich erzählt, z. B. mit einem Wohnberechtigungsschein für zwei Zimmer, peilte erst einmal die Lage und vergrößerte sich mit zwei, drei Wanddurchbrüchen in leerstehende Wohnungen hinein auf eine, gemessen an

¹⁸ Eine Statistik vom Anfang des 20. Jahrhunderts zeigt, *wie* dicht Berlin besiedelt war. Lebten in London pro Haus im Schnitt gerade einmal acht Menschen, in New York 17, waren es in Berlin 76 – und im Prenzlauer Berg um die 110. Gefunden in: »Prenzlauer Berg«, Lemma in wikipedia. URL: http://de.wikipedia.org/wiki/Berlin_Prenzlauer-Berg

¹⁹ Interview mit Papenfuß-Gorek und Rainer Schedlinski, »Ist das Gaststättenwesen politisch?«, *konzepte* 9 (7/1990), 13ff.

DDR-Standards, eigentlich unmögliche 6-Zimmer-Wohnung. Mehr noch. Eines dieser Zimmer war dann in der Regel ein sogenanntes Berliner Zimmer – ein großer Raum zwischen Vorderhaus und Seitenflügel –, und dieser Raum konnte groß genug sein, um für eine Ausstellung oder eine Lesung zu taugen, genauer: um all dies erst möglich zu machen. Und, auch das sagt diese Geschichte: Dieser Sonder-Raum war keine Sache des Geldes, langer Arbeit oder bürokratischer Zuteilung. Diese Ökonomie funktionierte anders. Sie war für die DDR eigentümlich.

Doch so klar die Faktenlage auch ist, als simple Stadtsoziologie gelesen kann sie schwerlich etwas zur Relevanz dieser Wohn- und Lebensverhältnisse für die hier »lokalisierte« Literatur sagen. Ist das alles überhaupt von Belang? Oder nur ein nostalgisch angehauchter Report über sogenannte Lebenskünstler, die sich in ein Berliner Altbauquartier absetzen? Über die schiere Statistik der Fakten hinaus weist die – auch aus der deutschen (Literatur-)Geschichte des 18. Jahrhunderts – bekannte Formel von der *Dialektik des Unpolitischen*. Was unpolitisch begonnen hat, was vielleicht explizit als Rückzug aus der Politik ausgeflaggt worden ist, wird gleichsam hinter dem Rücken der Beteiligten wieder politisch, und das auf andere Weise, als man zuvor vielleicht Politik verstanden hat: »Danach führt die Konzession einer Privatsphäre«, so André Kieserling, »zu einer durchaus ironischen Konsequenz: Die Kommunikationen innerhalb dieser Privatsphäre halten sich nicht auf den dafür vorgezeichneten Bahnen, sondern bewegen sich auf einer Stufenleiter der abnehmenden Harmlosigkeit erneut in Richtung Politik.«²⁰ Es wird zu zeigen sein, in welcher Weise diese Formel auch hier zutrifft. Die dichte Bebauung des Prenzlauer Bergs ist dann nicht nur in den Termini der Architektur und einer Soziologie der Schichten und Mentalitäten zu beschreiben. Sondern als ein Ort, an dem eine *Form des geselligen Umgangs* möglich wurde, die keineswegs so politikfern war, wie es die Anfänge als bloße Aussteigerszene nahe legen.

Das alles lässt sich zunächst auch an einer weiteren Strukturdominante illustrieren – der Kneipe. Natürlich hat ein solches Viertel Kneipen, schon wegen der Vorgeschichte des Quartiers als Arbeiterviertel. Und so wie die Geschichtsschreibung der Kneipe schon immer weiß, dass sich ohne Kneipe das Proletariat nicht als eigenständiges Subjekt hätte konstituieren können, so hätte es wohl auch ohne diesen nahtlos von der Arbeiter- zur Kiez- und schließlich Szenekneipe gewordenen Treffpunkt schwerlich den Prenzlauer-Berg-Gesamt-Künstler geben können. An diesem Ort kam man zusammen, wenn man den feuchten Wänden seiner Wohnung entkommen musste. Hier ging man hin, um als Stammgast andere Stammgäste zu treffen, sich auszutauschen und dabei – das versteht sich – nebenher einen zu trinken.

²⁰ André Kieserling, »Das Ende der guten Gesellschaft«, in: ders., *Selbstbeschreibung und Fremdbeschreibung. Beiträge zur Soziologie soziologischen Wissens*, Frankfurt a.M. 2004, 192–211, hier: 204f.

Einer Politik, die auch dann, wenn sie einen der privaten Geselligkeit vorbehaltenen Raum freigab, nicht auf Kontrolle verzichten wollte, mussten solche Verhältnisse verdächtig scheinen. »Nicht das Skatspielen in einer kleinen engen Kneipe«, sondern die Begegnung »mit den wertvollsten Schätzen unserer Kunst und Literatur«, sollte laut Walter Ulbricht die »sozialistische Lebensweise« prägen.²¹ Tatsächlich sind dann auch zahlreiche Kneipen geschlossen worden. Doch die verbliebenen waren umso voller. Die Chancen, sich zusammen zu finden, entsprechend noch besser.²²

Vielleicht sieht man jetzt schon, was diese vielen Anekdoten auch noch erzählen: Das alles sind nicht nur personalisierte Nachrichten aus einer bunten Szene. Sie lassen vielmehr erkennen, dass der Prenzlauer Berg als gründerzeitliche Stadtarchitektur in den 1970er und 1980er Jahren ein eigensinniger, mit Blick auf Literatur und Kunst der DDR auch *folgenreicher Kommunikationsraum* war: Die räumliche Verdichtung des Sozialen, so die These für das Folgende, hat die literarische und ästhetische Kommunikation zur »Prenzlauer-Berg-Literatur« strukturiert.²³

Entscheidend ist demnach nicht die städtebauliche Tatsache einer hochverdichteten Bauweise. Vielmehr kommt es darauf an, diese räumliche Struktur *kommunikativ zu nutzen*. Es gilt diese Verdichtung so in Operationen umzusetzen, dass sie für die Anschlussfähigkeit von Kommunikationen und Ereignissen einen Unterschied machen und aus einem nur räumlichen Raum ein sozialer Raum wird. Für den sozialen Raum »Prenzlauer Berg« ist *Nähe* das erste Charakteristikum – und die Kommunikationsform, die davon besonders profitiert, ist die Interaktion als Kommunikation unter Anwesenden.²⁴ Hier können sich die Bewohner wechselseitig und gleichzeitig wahrnehmen. Der andernorts geltende Standard einer auf Übertragungsmedien wie Zeitungen, Rundfunk und Fernsehen gestützten massenmedialen Kommunikation ist nicht außer Kraft gesetzt, aber doch sekundär. Man verkehrt direkt miteinander, trifft sich, unterhält sich zu zweit oder in kleiner Runde, immer aber unter Personen, die man kennt oder – weil im Umkreis der Bekannten, Künstlerkollegen oder Freunde – kennen könnte. Das alles scheint ohne großen Aufwand zu gelingen, auch weil

²¹ Mehr zur Geschichte der Kneipe als Teil der Alltags- und Quartierskultur, einschließlich Ulbricht-Zitat: Dierek Skorupinski, Sabine Goes, »Zwischen Umsturzdanken und gediegenem Rausch. Kleine Geschichte der Kneipe«, *scheinschlag. Berliner stadtzeitung*, 2/2005.

²² Eine dieser hochfrequentierten Kneipen war das »Wiener Café«. Um diesen Ort zu neutralisieren, wurde er auf Geheiß von oben »unzumutbar« – so Peter Böhig als Mitbetroffener – renoviert. Peter Böhig, *Grammatik einer Landschaft. Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*, Berlin 1997, 66.

²³ Wechselweise auch Prenzlauer-Berg-Szene oder Prenzlauer-Berg-Connection.

²⁴ So dicht wie anregend: Armin Nassehi, »Dichte Räume. Städte als Synchronisations- und Inklusionsmaschinen«, in: *Differenzierungen des Städtischen*, hrsg. Martina Löw, Opladen 2002, 211–232.

soziale Abstandsregeln aus Rang- oder Generationenunterschieden fehlen. Die meisten der Prenzlauer sind ungefähr gleich alt, nämlich in den 1950er Jahren geboren, also jung. Im Unterschied zu dem, was außerhalb des Prenzlauer Bergs möglich ist, kann hier eine besondere und abhörsichere Form *kommunikativer Erreichbarkeit* (Nassehi) prosperieren, die dann ihrerseits – als Form sozialer Kommunikation – überhaupt erst den *Raum kommunikativ erzeugt*: In der Umkehrung zu einer allein vom Physischen her gedachten Räumlichkeit ist der Prenzlauer Berg nicht einfach nur ein Berliner Stadtteil. Er ist vielmehr nur insoweit ein physischer Raum, wie er im Medium der Interaktion all diejenigen mit einschließt, die an dieser Interaktion teilnehmen, und jeden ausschließt, der nicht in sie eingebunden ist. Genau von dieser Grenzziehung längs der Unterscheidung von Inklusion und Exklusion handeln dann auch die vielen Erlebnisberichte von Zeitzeugen und Aktivisten der Prenzlauer-Berg-Szene. Sie sind darin nicht einfach Nostalgie, Verklärung oder sonstige private Idiosynkrasie. Sie sind vielmehr Live-Berichte aus jener kommunikativen Situation, in denen der Prenzlauer Berg seine eigentliche Realität hatte.

V.

Dass der Prenzlauer Berg mehr war als das intensive Kiezleben einer DDR-eigenen Boheme, ist das eine. Wie aber wird dieses Viertel zum *Raum-Medium der literarischen Kommunikation* – und erst recht: zum *Aktionsraum* für eine Neuauflage der konkreten Poesie? Eine Antwort kann bei der für die Prenzlauer Literaten und Künstler so charakteristischen *Abgrenzung* zur etablierten Literatur der DDR ansetzen. Opposition gab es in der DDR schon immer und nicht nur ausgerechnet in diesem Viertel. Und Künstler und andere eher Unangepasste ziehen überall gern in billige Altbauten. Wo liegt also das Besondere? Die Protagonisten selbst erkennen sich und *ihre* Form der Opposition stets dann wieder, wenn sie vom Willen zur Distanz, zum Nicht-Mitmachen-Wollen beim Staat der DDR sprechen. Suspekt war ihnen, und das ist ein Gruppen bildendes Abstoß-Motiv, der permanente Kontakt der etablierten Literatur mit dem Staat. Man wusste genau, dass die Normalform, in der die DDR-Literatur florierte, einer unendlichen Diskussion glich zwischen einem potentiell stets von der Parteilinie abweichenden Schriftsteller und einem Vertreter des Staates, der die politische Doktrin vertrat: Das aber – und das ist die Erfolgsbedingung für diese Diskussion – tat er zusammen mit einer sachkundigen Kulturbürokratie und mit einem keineswegs bloß geheuchelten Engagement für die Besonderheiten der Literatur und ihrer Autoren.²⁵

²⁵ Robert Darnton hat sich dieses besondere Verhältnis bei einem Besuch bei den damals noch real in ihren Büros existierenden Zensoren haargenau im Planungsdeutsch der Literaturbürokratie erklären lassen. Robert Darnton, »Aus der Sicht des

Bei dieser Dauer-Diskussion – Stephen Greenblatts Konzept des Aushandelns von sozialen Bedeutungen hat hier ein reiches Anwendungsfeld – wollten die Prenzlauer nicht mitmachen. Ob das nun aus der expliziten Kritik an der Literaturpolitik des Staates heraus geschah, oder ob man einfach möglichst wenig mit Obrigkeiten und Bürokratie zu tun haben wollte, muss nicht entschieden werden. Was zählt, ist der politisch-soziale Kontext, weil erst dann die Relevanz erkennbar wird, die diese zunächst eher schwache Opposition für die Protagonisten *und* ihren Widerpart hatte bzw. aus der Logik der Verhältnisse heraus entwickelte.²⁶

Näheres dazu erfordert soziologischen Sachverstand. Detlef Pollack, Systemtheoretiker und Soziologe aus Leipzig, sieht die DDR als einen Staat mit einer – entgegen allen Lehrbüchern über moderne Gesellschaften – *eigenen Form*: Die SED als führende Kraft der Gesellschaft sah im Aufbau des Sozialismus ihr erstes Ziel, und für dieses Ziel brauchte sie die Mitarbeit aller »gesellschaftlichen Kräfte«, mithin aller Institutionen, Parteien und Bürger. Gesteuert werden aber sollte dieses Aufbauwerk nur und ausschließlich von ihr, was umgekehrt bedeutete, dass alle Eigenverantwortlichkeit im Sinne einer freien Verwirklichung systemspezifischer Prinzipien eingeschränkt war. Eine sich nach eigenen Imperativen entwickelnde autonome Kunst war entsprechend ausgeschlossen. Pollacks erhellende These: Die SED richtete im Zuge ihres sich selbst verordneten Auf-

Zensors. Von der Überwachung der Literatur«, *Lettre* 3 (1990), Nr. 10, 6–9. Der politische Apparat der DDR wusste selbstredend von diesem Bemühen um die Literatur. Man sah sich selbst als bereit und fähig für ein »differenziertes Handeln«. (So Erich Mielke, Minister für Staatssicherheit.) Siehe Joachim Walther, *Sicherungsreich Literatur*, Berlin 1996, 100. Weitere Details: Petra Boden, »Strukturen der Lenkung von Literatur. Das Gesetz zum ›Schutz der Berufsbezeichnung Schriftsteller‹«, in: *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*, hrsg. Peter Böhlig, Klaus Michael, Leipzig 1993.

²⁶ Wie genau das bei den einzelnen Autoren aussah, ist umstritten bzw. Gegenstand einer *investigativen* Forschung. Sascha Anderson und Rainer Schedlinski, Hauptfiguren der Prenzlauer-Berg-Szene, waren informelle Mitarbeiter der Stasi. Unklar ist, welche Rolle diese Tatsache bei der Beschreibung der Prenzlauer-Berg-Literatur spielt bzw. spielen soll. War ein Anderson nur ein »Denunziant« oder doch ein »Dichter«? Für viele: Elke Erb, »Dichter und Denunziant«, in: *Stasi, KGB und Literatur*, hrsg. v. der Böll-Stiftung, Köln 1993, 185–195. Was für die moralisch-ethische Bewertung der einzelnen Autoren wichtig ist, war weniger wichtig bei der Auswahl bestimmter literarischer Schreibweisen und Literaturparadigmen: »Seit den frühen achtziger Jahren maß das MfS der Verwendung bestimmter literarischer Formen oder Schreibweisen nicht mehr a priori eine politische Bedeutung bei. [...] Viel wichtiger als ›dekadente‹ künstlerische Formen mit ›negativem‹ Inhalt waren ein ›asozialer‹ Lebenswandel oder nachweisbare politische Unternehmungen, die strafrechtlich geahndet werden konnten.« Alison Lewis, »Der Prenzlauer Berg zwischen autonomen Untergrund und Stasisimulation. Zur Rolle und Wirkung der inoffiziellen Mitarbeiter im literarischen Untergrund«, *IASL* 25/1 (2002), 58–87, hier: 81.

trags »die gesamte Gesellschaft als Organisation ein«. ²⁷ Organisationen, so der Soziologe weiter, sind dadurch charakterisiert, dass Eigenschaften der Organisation und Mitgliederverhalten aufeinander bezogen sind. Konkret und auf den Punkt: »Wer eintritt, akzeptiert das Programm, die Struktur und das Personal«. ²⁸ Genau dieser Eintritt blieb die Richtschnur für das nun »organisationslogisch« vorgeschriebene richtige Verhalten eines jeden Mitglieds. »Nur wer ausdrücklich Ja sagte, gehörte dazu.« ²⁹ Und je ausdrücklicher, so die Logik weiter, desto höher kann man in der sozialen Hierarchie aufsteigen.

Und wer nicht ausdrücklich Ja sagte? In einer Organisation werden alle Handlungen der Mitglieder als Entscheidungen behandelt, und in dieser Organisation wurden alle Handlungen auf das Programm hin, den Aufbau des Sozialismus, *abgeprüft*. War eine Handlung auch nur uneindeutig, reichte das schon zur Einstufung als »staatsfeindliche Aktivität«. In dieser Lage ist das Nicht-Mitmachen-Wollen als typische Haltung der Prenzlauer Unangepassten sehr viel mehr als eine bloß laxe Einstellung. Hier geht es vielmehr um einen Verstoß gegen die Organisation selber. Auch für die Protagonisten bringt die Logik der Organisation eine kaum noch zu kalkulierende Verschärfung der eigenen Position. Denn *diese* Organisation erlaubte ihren Mitgliedern, wenn sie mit den Verhältnissen nicht einverstanden waren, gerade das nicht, was in anderen Organisationen normal ist: den Austritt. Der hieß in diesem Fall nämlich »Republikflucht« und ließ sich allenfalls, wenn überhaupt!, mit hohem persönlichen Risiko bewerkstelligen. Nicht Mitmachen-Wollen hieß demnach immer auch *innerhalb* der Organisation nicht mitzumachen. Der Widerspruch zur eigenen Intention war unvermeidbar.

Die Prenzlauer-Berg-Szene hat ihre *unmögliche Lage* – man wollte nicht bei etwas mitmachen, zu dem es eigentlich kein Außen und also auch keine Alternative gab – nicht soziologisch beschrieben. Sie hat sie poetologisch auf den Punkt gebracht und dieses Reflexionswissen dann für die Ausrichtung der eigenen künstlerischen und literarischen Projekte genutzt. ³⁰ Genau diese strategische Reflexion generierte das in jeder Hinsicht *grundsätzliche* Interesse an der Sprache: Sollte die Distanznahme tatsächlich gelingen, wenn möglich bis zur schieben »abwesenheit« ³¹ aus den real existierenden Verhältnissen dieser Organisati-

²⁷ Detlef Pollack, »Das Ende einer Organisationsgesellschaft. Systemtheoretische Überlegungen zum gesellschaftlichen Umbruch in der DDR«, *Zeitschrift für Soziologie* 19/4 (1990), 292–307, hier: 294.

²⁸ Pollack (Anm. 27), 294.

²⁹ Pollack (Anm. 27), 294.

³⁰ Im Übrigen gehörte es schon immer zum Programm der konkreten Poesie, dass man nicht nur Kunst machte, sondern zugleich über die Bedingungen von Kunst in der Gesellschaft nachdachte. Reflexivität war stets Teil der künstlerischen Produktion.

³¹ Wolfgang Hilbig, *abwesenheit*, Frankfurt a. M. 1979.

ons-Gesellschaft, dann reichte es nicht, sich allein gegen die institutionellen Ansprüche der SED zu verwahren. Man sah schnell, dass die Macht der Organisation sehr viel weiter, nämlich bis in die Sprache hinein, reichte, und das war eben auch die Sprache, in der man selber lebte und auch schrieb. Kurz: Die Poetik der Prenzlauer wurde sprachpolitisch. Man beschrieb (im Rückgriff auf Roland Barthes) die gesellschaftsweit kursierende Sprache als *akratische Sprache*³² und sah in ihr eine Sprache, »die unter dem Schutz der Macht entsteht und sich ausbreitet«. Diese »Meta-Sprache« (Kolbe) der Verlautbarungen, der Zeitungen, der Bürokratie bis hin zu einer von all dem infizierten Umgangssprache sah man als »gleichermaßen flächendeckend und totalitär« und, so Peter Böhlig, als ein Phantasma von der »Allmacht des Politischen«.

Hat man einen Gegner derart klassifiziert, gewinnt das eigene Vorgehen aus der Umkehrung an Profil: Man muss *mit den Mitteln der Sprache gegen die Sprache als Machtapparat* vorgehen. Als Axiom, in einer Formulierung von Sascha Anderson, dem vielleicht Prominentesten der Szene: »Ich habe außer meiner Sprache keine Mittel um meine Sprache zu verlassen.«³³

Diese Wende zur Sprach-Poetik war ganz sicher nicht originell. Auch die Prenzlauer-Berg-Szene hat dafür keine Erstformulierung beansprucht. Umgekehrt aber hat man sehr wohl versucht, diese Literatur bzw. Kunst-Szene über das Originalitäts-Theorem schlecht zu reden und als epigonal abzuwerten. Man hat diesen Texten, dann nur konsequent, sogar den Literatur-Status aberkennen wollen. »Vermeintliche Neutöner«, nannte Volker Braun die Autoren vom Prenzlauer Berg. Er wollte in ihren Produkten keine Werke erkennen, sondern sie nur als *leere Technik*, als »Wiederholung des geistlosen Handbetriebs der Avantgarde« – und das noch auf »niedriger Verarbeitungsstufe« – ausgrenzen.³⁴ Das ist Polemik, das ist Wissen wider besseres Wissen, weil ein ästhetischer Wertungsdiskurs auf eine Schreibstrategie angewandt wird, die ihre Leistungen *anders begründen* kann. Denn allein die experimentell gewonnenen Schreibweisen entgehen der schlechten Alternative von Mitmachen vs. gänzlichem Ver-

³² Barthes unterscheidet akratisch / enkratisch bzw. *écriture* / *écriture*: Ist die akratische Sprache eine Sprache der Macht, der bloßen Information, des Inauthentischen und der Doxa, so ist die enkratische Sprache außerhalb der Macht und darin eine Sprache, die sich selbst als Sprache reflektiert. Keine Frage, dass diese Unterscheidung für die Prenzlauer attraktiv war! Siehe Roland Barthes, »Die Spaltung der Sprachen« [1973], in: ders., *Das Rauschen der Sprache*, Frankfurt a.M. 2006, 88–91, bes. 119f.

³³ Sascha Anderson, *Jeder Satellit hat seinen Killersatelliten*, Berlin 1982, 7. Gerhard Wolf über die Lyrik von Bert Papenfuß-Gorek: »Seine Dichtung setzt Wort-Anschauung für Weltanschauung / Wort-Beachtung für Beobachtung / Wort-sinn statt Welt-sinn / Wort-Welt an die Stelle von Mord-welt.« Bert Papenfuß-Gorek, *dreizehntanz. Gedichte*, Frankfurt a.M. 1989, Buchrückseite.

³⁴ Volker Braun, »Rimbaud. Ein Psalm der Aktualität«, in: ders., *Texte in zeitlicher Folge*, Band 8, Halle 1992, 7–42, hier: 29.



Abb. 3: Tohm di Roes, »ICHs APOKALYPTUS. Eine autobiographische Weltgeschichte« [1982]. Bildnachweis: *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR*, hrsg. Sascha Anderson, Elke Erb, Köln 1985, 102–112, hier: 102.

stummen – auf dass man jenseits einer essayistischen Sprachkritik das Kritisierte z. B. nach dadaistischer Manier geradezu zerfetzt: »Zuspitzung /Vorspitzung /zerspitz / spitzbohrend /Fingerspitzen /Haarspitzen /Spitzbart /unverhüllt /Aufmarsch der Führungsspitzen / Spitzensportler [...]«³⁵

Diese Wortkaskaden scheinen einerseits bloßes Sprachspiel, eine Vorführung dessen, was die Semantik von »spitz« alles hergibt und was sich durch kleine Wechsel bzw. Kombinationen am Material der Sprache demonstrieren lässt. Zum anderen wird aus dem Spiel mit sprachlichen Strukturen plötzlich eine Kontextualisierung sichtbar, die der Leser nicht erwartet hat: »Spitzbart« taucht unvermittelt aus der »freien« Wortreihe auf: In dieser Konstellation von bloßem Sprachmaterial und direkter Anspielung auf Walter Ulbricht – sein Spitzname war Spitzbart – schlägt das konkrete, Kontexte de-thematisierende Gedicht in einen *Klartext* um. So wie die unabweisbare Eindeutigkeit eines entschlüsselten Texts sich allererst aus der Gegenstellung zum chiffrierten Text heraus ergibt, so ist auch diese überraschend aus der lexikalischen Reihe auftauchende Referenz geradezu überdeutlich und unübersehbar. Man kann ihr in der Lektüre bzw. beim Zuhören schlechterdings nicht ausweichen. Die Vorführung all dessen, was sich in einem Lexikon finden lässt, ist von jetzt an mehr als eine neutrale Virtuosität, die sich allein für die Sprache, ihre Struktur und ihre Materialität interessiert. Von dieser Stelle aus gelesen und so lange, wie dieser Modus des Klartexts sich inmitten der weiter stürzenden artistischen Wortkaskaden halten kann, lässt sich dieser Text auf (eine politische) Bedeutung lesen: Kraft dieser Entschlüsselung gibt er eine Mitteilung frei, und sei es nur die einer unerlaubten und darin provokativen Nennung einer politischen Adresse.

In dieser Lage wendet man sich der konkreten Poesie zu, weil diese Art der Literatur nicht über etwas schreibt, sondern weil sie von Sprache handelt. Man greift sie auf als ein praktisch nutzbares poetologisches Wissen über Bedeutungen, die es abgelöst vom Buchstäblichen nicht geben kann. Sie ist die Sprache der Stunde, weil sie alles kann, außer, und darauf kommt es an, mitzumachen. Das in der Konzentration auf die Struktur der Sprache steckende Negationspotential macht diese Literatur attraktiv: Konkrete Literatur lässt sich nicht so lesen, wie es die politisch gewollte Dauerverhandlung zwischen Literaturbürokratie und Literatur *als DDR-spezifische Zirkulationsform der Literatur* verlangt. Sie ist unvereinbar mit dem Paradigma einer mit dem sozialistischen (National-)Staat verbundenen Literatur. Sie kann nicht »offiziell« werden.

Hermetik ist dann auch kein Problem mehr. Was in anderen Kontexten einen am leicht zugänglichen Realismus trainierten Leser abschreckt, wird jetzt

³⁵ Tohm di Roes (= Thomas Roesler), »ICHs APOKALYPTUS. Eine autobiographische Weltgeschichte« [1982], in: *Berührung ist nur eine Randerscheinung. Neue Literatur aus der DDR*, hrsg. Sascha Anderson, Elke Erb, Köln 1985, 102–112, hier: 102. Mehr zu diesem Dreispalten-Text als »Gebärdung« (52) und Performance s.u.

akzeptiert, weil man mit der Verrätselung der Mitteilungsfunktion an der Trennung des eigenen vom offiziellen Leben arbeitet.

VI.

Kann man mit der DDR und ihrer offiziellen Literatur »gar nichts« zu tun haben, wenn man als literarischer Autor in der DDR gelesen werden will? Schwerlich. Und so wird die konkrete Poetik der Prenzlauer auch eine Poetik, die die Institution der Literatur reflektiert. Sich auf technische Schreibverfahren oder gar auf die Lektüre einzelner Texte zu beschränken, hieße demnach eine entscheidende Dimension der Sache zu verfehlen: Dass es diese Texte überhaupt gibt, liegt auch darin begründet, dass die Prenzlauer auf diese Frage nach einer Textzirkulation *aufserhalb des Staatsapparats* eine praktikable Antwort gefunden haben. Denn einen akademisch-universitären Schutz- und Aktionsraum wie es ihn in Westdeutschland (mit Zentren wie Stuttgart oder Bielefeld) gab, konnte es in der DDR nicht geben. Dass diese andere Form der Textzirkulation sich hat realisieren lassen – zu den Details gleich –, ist von den literarischen Texten »selbst« schlechterdings nicht zu trennen. Ohne die besonderen Kommunikationsbedingungen, wie sie der Prenzlauer Berg in seiner gesteigerten Dichte und gebauten Nähe bot, und das schließt an die Hauptthese an, wäre dies nicht gelungen.

Bei den Details kann ich mich beschränken, da Vieles schon gesagt und dokumentiert worden ist.³⁶ Was die Prenzlauer, alles zusammengerechnet, bewerkstelligt haben, ist eine selbstorganisierte und selbsttragende literarische Kommunikation. Geld, Organisationskraft, Expertise oder auch so etwas Profanes wie eine »Druckerlaubnis« haben sie sich selbst beschafft bzw. »anders« gelöst. Wohl am bekanntesten sind die speziellen Druck- und Verbreitungsweisen ihrer Texte. Ähnlich der – auch schon an anderen Orten und zu anderen Zeiten eingesetzten – Samisdat-Techniken druckte man selbst. Die Zensurbürokratie wurde unterlaufen, indem man einmal die Auflagenzahl so weit absenkte, dass man unter der offiziellen Genehmigungspflicht blieb, also unter 100, manchmal mussten es auch weniger als 30 Exemplare sein.³⁷

³⁶ Es ist auch schon soziologisch gedeutet worden – als Differenz von politischer oder staatsgebundener Literatur und einem autonomen, weil ausdifferenzierten Kunstsystem. Siehe Ekkehard Mann, »Dadaistische Gartenzwerge« versus »Staatsdichter«. Ein Blick auf das Ende der DDR-Literatur mit systemtheoretischer Optik«, in: *Kommunikation und Differenz. Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, hrsg. Henk de Berg, Matthias Prangel, Opladen 1993, 159–182.

³⁷ Nur ein Beispiel: Die Zeitschrift *Ariadnefabrik*, hrsg. Rainer Schedlinski, Andreas Koziol, erschien in Berlin von 1986 bis 1989 in einer Auflage von 60 Stück. Mehr Details zur selbstverlegten Zeitschrift als Medium dieser Literatur finden sich in Böthig (Anm. 22), 76–81.



Abb. 4: Druckmaschine der Umwelt-Bibliothek Berlin. Foto: Siegbert Schefke, Quelle: Robert-Havemann-Gesellschaft.

Zum anderen kombinierte man Text mit Grafik, weil die Vorschriften für diese Kombination wiederum nicht recht griffen. Stets suchte man nach einer »praktikablen Möglichkeit das bestehende Veröffentlichungsverbot zu umgehen«³⁸, und das heißt eben auch, dass diese Situation in die Verfertigung der Texte, Kunstwerke und Aktionen hineinreichte. Man hat keineswegs erst nach der fertigen Produktion nach einem möglichen Publikations- oder Aufführungsort gesucht. Die Suche nach einer solchen »praktikablen Möglichkeit« wird vielmehr, so Thomas Roeslers Kommentar als Aktivist der Szene, Teil der Produktion und damit auch Teil des künstlerischen Werks bzw. Artefakts.

Dass dies gelang, hat auch damit zu tun, dass diese Selbstorganisation auf all das verzichten konnte, was für Produktion wie Zirkulation von Literatur und Kunst unverzichtbar scheint. Selbst noch so vermeintlich essentielle Dinge wie Telefon und Briefpost konnte man entbehren, weil man so *dicht* in diesem einen Stadtviertel beisammen wohnte, dass man – kleine Sache mit großer Wirkung – *sich besuchen konnte*. Absprachen und Abstimmungen kamen mündlich zustande. Nachrichten fanden ihre Adressaten im Direktkontakt. Selbst dort,

³⁸ Thomas Roesler, »ICHs APOKALYPTUS«, in: *Spannung. Leistung. Widerstand. Magnetbanduntergrund DDR 1979–1990*, hrsg. Alexander Pehlemann, Ronald Galenza, Berlin 2006, 52–62, hier: 57.

wo sie schriftlich fixiert werden mussten, gelang dies noch im Interaktions-Medium des »unter der Tür durchgeschobenen (handgeschriebenen) Zettels«. Und so ist es gerade nicht Zufall oder Lifestyle, sondern ein Beleg für eine eigene, auf Interaktion unter Anwesenden gegründete Kommunikationsstruktur, wenn eine Person, besser: wenn eine einzige Figur der Szene, ein Haupt-Relais wie Sascha Anderson, am Tag zwischen 50 und 60 Besucher hatte.³⁹ In diesen verdichteten Kommunikationszirkeln, in denen man sich aus verabredeten Treffen, zufälligen Begegnungen oder über Weiterempfehlungen unter Freunden und Bekannten *persönlich kannte*, konkretisiert sich auch der Aktionsraum, in dem diese Literatur nur zirkulieren konnte: als Abschrift im Schnellhefter, als weiter verliehenes Heft einer im Handbetrieb gefertigten Kunstzeitschrift, und, nicht zuletzt, als *Lesung*.

VII.

In der Lesung hatte diese Literatur ihren eigentlichen Ort. Sie war der spektakuläre Alltag dieser Szene. Anlässlich solcher Lesungen, die nach den Erfahrungsberichten meist *Aktionen* waren, kam vieles zusammen. Zum einen gelang erst in der Lesung jene Aufladung der konkreten Texte, ohne die diese Wiederbeschreibung einer Literatur – die doch im Westen längst ins Akademische und Universelle verflacht war – keine Evidenz hätte gewinnen können. Die Mittel dazu sind wieder die alten (der Kunstavantgarden): Provokation, Übersteigerung, anarchische Akte, obszöne Gesten, und eine Literatur, die sich an jedem Punkt von Konvention und gutem Geschmack unterscheiden und an keiner Stelle verstanden werden wollte. Lesen hieß für einen Autor wie Roesler dann auch »live vorzutragen«. Von dieser Performance stand nur fest, dass sie nicht dem konventionellen Ritual einer Lesung folgen durfte, man also *nicht* wie »gewöhnlich mit Wasserglas und Pfeife seine gedrechselten Poeme [vorlas]«. ⁴⁰ Diese Literatur wollte dagegen Intensität, auch mit den Mitteln des Spektakels und des Klamauks. Wie eine solche Konfrontation dann aussah, schildert Roesler selbst: »Nun konnte ich meinen dreilinearen Text nicht allein vortragen, also habe ich ihn technisch reproduziert. Auf einem Tonbandgerät habe ich die beiden Handlungsspuren nebeneinander eingesprochen. Beim Abspielen kam es so zur Überlagerung der beiden Texte [...] Um diesen Abend etwas nachhaltiger zu gestalten, ließ ich sämtliche Lichter in den beiden voll besetzten Räumen löschen. In der Mitte des großen Durchgangszimmers saß ich auf einem Tisch im schwarzen Overall, so dass ich gar nicht mehr sichtbar war. Mit einer Luft-

³⁹ Diese Prunkstatistik, die man nur unter Beteiligten wissen kann, verdanke ich Ralf B. Korte. Von ihm ist auch der Hinweis auf den handgeschriebenen Zettel als erweiterte Form direkter Kommunikation.

⁴⁰ Roesler (Anm. 38), 54.

pumpe spritze ich nicht nur den Damen dicken Saft ins holde Antlitz und alles ward immer geiler von dem Gekreisch [...] Der ICHs APOKALYPTUS war also ein Fazit: Frontalangriff, Endkampf; dem Helden ist egal, welcher Stadtstaat regierte. Er will zertrümmern um sein Heldentum zu mehren.«⁴¹



Abb. 5: Lesung in der Wohnküche von Ekkehard und Wilfriede Maaß. Prenzlauer Berg, Schönfließer Straße 21. Seit 1978 finden hier vor bis zu 70 Besuchern unregelmäßig Lesungen, Vorträge und Liederabende statt. In: *Boheme und Diktatur in der DDR. Gruppen.Konflikte.Quartiere 1970-1989*. Katalogband zu der von Paul Kaiser und Claudia Petzold kuratierten Ausstellung im Deutschen Historischen Museum vom 4.9. bis 16.12.1997, 351. Eigentum: Helga Paris, Berlin.

Die Literaturlesung war demnach gerade nicht das Vorlesen von Texten vor einem kunstinteressierten Publikum, das das Gebotene mit Sachverstand oder auch nur Wohlwollen *rezipierte*. Das galt auch für das eigene, das Prenzlauer-Berg-Hauspublikum, wie es in jenen Berliner Zimmern und Hinterräumen der Kneipen zusammenkam. Dieses Publikum waren nicht mehr die Funktionäre aus der offiziellen Literatur, auch nicht deren Protagonisten und fleißig-interessierte Leser.⁴² Es handelte sich vielmehr um eben jene *Szene* – in absoluten Zahlen, die natürlich nie stimmen –, »300 Maler und Grafiker, sowie 35 Schriftsteller«⁴³, nebst einem nicht zu vergessenden Fußvolk, wie man es z. B. auf Fotomaterialien zu Groß-Feten sehen kann. Dieses Publikum kannte nicht nur diejeni-

⁴¹ Roesler (Anm. 38), 54.

⁴² »Als die nette Christa Wolf in der Akademie der Künste zeitgleich aus ihrer »Kassandra« die Zeigefinger-Pose vortrug, hab ich versammeltem Publikum den Stinkefinger gezeigt und Maulficken statt Warnung angeboten.« Roesler (Anm. 38), 54.

⁴³ Klaus Grosinski, *Prenzlauer Berg. Eine Chronik*, Berlin 1997, 193. Hier nach Korte (Anm. 9), 227.

gen, die da lasen, und sie waren nicht nur mit der »gelebten« Poetik dieser Texte vertraut. Sie waren auch selbst zu einem nicht geringen Teil wieder Autoren und Künstler. Gelesen wurde demnach vor einem feed-back-Publikum, das in dieser Rückkoppelung *direkt reagierte*. Zwischen dem Performance-Dichter und seinem Publikum gab es nicht die jeder Interpretation vorausgehende Trennung von Leser und literarischem Kunstwerk. Interpretation als Sinnzuschreibung war gerade nicht die vorgesehene Reaktion der Leser bzw. Zuschauer. Hermeneutik oder Semiotik hatten nicht länger Vorrang. Diese Lesung konkreter Texte, so lässt sich aus der hier rekonstruierten literarischen Kommunikation vermuten, zeichnete sich durch ihre hohe *Präsenzqualität* aus: An die Stelle des Werks, so das poetologische Kalkül, soll das Ereignis treten. Genau das aber geht in einem exakten Durchführungs-Protokoll oder einem hochreflektierten Kennerurteil verloren. Literatur als Ereignis dauert nur so lange, wie die Aufführung bzw. die (lose) Kette solcher Lesungen dauert. Umgekehrt ist es unwahrscheinlich, dass sich eine an Interaktion unter Anwesenden gebundene Performanz in edierte Werke und literaturkritische Interpretationen überführen lässt. Diese *lokale Form* der Literatur-Zirkulation ist mit der offiziellen und darin auch gesellschaftsweit organisierten Verkehrsform nicht vereinbar.⁴⁴

Trifft dies zu, dann ist mit dem Ende der DDR auch das Ende der konkreten Poesie à la Prenzlauer Berg gekommen. Mit dem Fall der Mauer, mit dem Ende des Gegners, und damit auch mit dem Ende der Gegenstellung,⁴⁵ war es mit der konkreten Poesie als einer *Verlebendigung* bekannter Traditionen und Schreib-

⁴⁴ Damit ist auch gesagt, dass es in dieser Literatur interessante Texte gab, auch besondere Begabungen und gelungene Arbeiten – aber sie allein haben nicht die Aufmerksamkeit, ja den Ruhm verdient. Entscheidend ist vielmehr diese besondere literarische Kommunikation, wie sie hier unter dem Titel einer literarischen »Szene« rekonstruiert worden ist. Auch die »Szene« ist ein Beispiel für literarische Gruppenbildung, allerdings ist sie sowohl verschieden von einem »Kreis« mit einem Mittelpunkt, einem »Meister« wie von einer Dichter-Schule, die sich – wie die Stuttgarter-Schule um Max Bense – über ein gemeinsames Projekt als Gruppe organisiert. Auch der Salon und die für ihn typische literarische Geselligkeit trifft es nicht: Der Salon ist ein privater Raum, (meist) organisiert von einer Salonière, während der Prenzlauer Berg als kleinteiliger städtischer Raum die strikte Unterscheidung von privatem und öffentlichem Raum unterläuft und allenfalls prominente Figuren inmitten von vielen »Dazugehörigen« kennt. Der literarischen Szene am nächsten steht noch die Bohème mit ihrer forcierten Gegenstellung zur (bürgerlichen) Gesellschaft. Auch hier ist der Zusammenhalt getragen von einem starken Willen zur Abweichung, von der Lust an der Provokation und dem demonstrativ ausgelebten Bruch mit den ästhetischen Konventionen und politischen Vorgaben einer Mehrheitsgesellschaft.

⁴⁵ Roesler im Rückblick von 2006: »Das kleinste gemeinsame Vielfache war sehr viel breiter als heute, denn der Feind galt als ausgemacht.« Roesler (Anm. 38), 60.

weisen schlagartig vorbei. Was jetzt noch bleibt, ist das Museum. Die Archivarbeit ist dann auch längst im vollen Gange.⁴⁶

All diese Texte jetzt, lange nach dem Fall der DDR, zu lesen, heißt jedoch, andere Texte zu lesen. Der Aktionsraum besteht nicht mehr. Doch was damals als Lesung in Prenzlauer Berg stattfand, war integraler Bestandteil dieser Literatur. Gerade jene »Klandestinität« (Gert Neumann), jene halb geheime, halb jedermann bekannte literarische Kommunikation, fand stets im Wissen statt, dass alles, was bei einer solchen Lesung passierte oder passieren konnte, diesen Texten Spannung und Brisanz gab. Die Protagonisten von damals haben das nicht nur gewusst. Sie haben es auch »literarisch« umgesetzt: Sie waren die *Virtuosen dieser Literatur-Verhältnisse*, weil sie die jederzeit möglichen Interventionen von Stasi, Literaturbürokratie oder der zum Publikum versammelten *Szene* auf ihre Lese-Texte hin kalkulieren konnten. Sie haben es geschafft, dass unter den Vorzeichen von radikalem Schreibexperiment und unangepasster Avantgarde einmal mehr »Dramatik, Text und Energie transportiert«⁴⁷ worden sind. Und das ist dann auch der interessante, mögliche Verstrickungen mit der Staatssicherheit mit einschließende Teil ihrer Künstlerbiographie.

Dieses Virtuosenentum und diese besondere Art der Literatur- und Kunstzirkulation sind Vergangenheit. Der Westen – wie das vereinigte Deutschland – war und ist erst recht kein Ort, um weitermachen zu können. Wer es dennoch versuchte, konnte nur scheitern, so für viele Thomas Roesler (der heute Anlageberater sein soll): »Das musste ich als erstes kapieren, als ich im November 1985 nach Westberlin ging und erlebte, wie alle am Füllhorn der Heiteren Muse saugten, auch wenn sie noch so alternativ oder grimmig dabei taten. Freiheit killst du am besten mittels Subventionen. Kunstmarkt als Sonderabschreibung in der Gesamtbilanz – zum Kotzen! [...] Muss ich noch deutlicher werden, warum der Künstler Tohm di Roes weder im Arbeiter- und Bauernstaat noch im libertinären Parlamentarismus eine Zukunft hat?«⁴⁸ – Soweit.

VIII.

Noch einmal zurück zum Konzept der Wiederbeschreibung. Attraktiv macht es einmal, so war zu sehen, der Abstand zu spekulativen Wertungsimperativen. Benutzt man dieses Schema zur *Historisierung von Literatur und Kunst*, so wird dieser Abstand, der zunächst nur eine weniger voraussetzungsreiche Darstellung erlauben soll, selber *kritisch*: Was solcherart im Modus der Wiederbe-

⁴⁶ Bei diesen Inventuren wird nicht klar zwischen der Sicht der Teilnehmer bzw. Zeitzeugen und literaturwissenschaftlicher Forschung getrennt. Ein Beispiel: *Zersammelt. Die inoffizielle Literaturszene der DDR nach 1990. Eine Bestandsaufnahme*, hrsg. Roland Berbig u. a., Berlin 2002.

⁴⁷ Roesler (Anm. 38), 60.

⁴⁸ Roesler (Anm. 38), 60.

schreibung erzählt wird, das verliert den falschen Schein des Natürlichen und darin Alternativenlosen.

Das geht in mehrere Richtungen. Einmal richtet sich diese Bloßstellung gegen eine staatsgebundene Literatur, die ihre Doktrin als eine objektive Errungenschaft des historischen Prozesses ausgibt. Dieser Prozess kannte nur eine Richtung, und er sollte unumkehrbar sein. Die schiere Existenz der Prenzlauer-Berg-Literatur als Wiederaufnahme eines nach den Vorgaben einer Geschichtsphilosophie schon überwundenen Literaturparadigmas demonstriert, dass die behauptete Alleinstellung des Sozialistischen Realismus nicht stimmen konnte. Die ontologische Literaturgeschichte wird als das sichtbar, was sie ist, Ideologie.

Eine zweite Linie der Kritik zielt gegen eine nicht minder spekulative Position, wie sie vor allem im Westen verbreitet war und vielleicht noch immer zu finden ist. Hier wird die kritische Poesie nicht abgewertet, sondern umgekehrt als eine evolutionäre Errungenschaft geschätzt, hinter die man angeblich nicht zurückfallen könne. Experimentelle Literatur wird als Beleg für eine der Literatur immanente Logik gedeutet, ganz so, als gäbe es ihr inhärente Entwicklungsgesetze. Eine Literatur, die ihre eigene sprachliche und textuelle Struktur ausstellt, die als »konkrete« Literatur angeblich bis zu den Grundbausteinen von Literatur überhaupt durchgreifen können soll, ist dann schnell gedeutet im Sinne einer allgemeinen Tendenz vom Niederen zum Komplexeren, von bloß realistischen zu komplizierteren und abstrakteren Formen.⁴⁹ Konfrontiert mit dem Konzept der Wiederbeschreibung, wird jedoch deutlich, dass es sich entgegen dieser Rede von einer natürlichen Evolution nur um eine weitere, auf das richtige Timing, strategisches Geschick sowie Engagement und Können in der Sache angewiesene Wieder-Erfindung handelt. Auch die konkrete Poesie ist, wie alle Paradigmen der Literatur, kontextabhängig und also auch kontingent.

Wer nun einwendet, dass mit dieser Kritik letztlich fraglich werde, ob und wie man die konkrete Poesie überhaupt noch rühmen könne, der unterschätzt das Konzept der Wiederbeschreibung. Denn in dieser immer wieder möglichen und bei Gelegenheit dann auch tatsächlich realisierten Wiederaufnahme steckt ein *historisches Argument* für die Kraft und Attraktivität (auch) dieses literarischen Paradigmas. So wie die Klassikerlektüre in jeder neuen Lektüre Variation und Redundanz zusammenbringt – die neue Lektüre bringt soviel an neuem Sinn, um nicht bloß repetitiv zu sein, und sie verändert so wenig, dass der eine Text noch als derselbe erkennbar bleibt –, so wird auch die konkrete Poesie in der Folge von Wiederbeschreibungen *gelesen*: Jede neue Beschreibung variiert kraft

⁴⁹ Oder man deutet die konkrete Poesie aufgrund ihrer eingeschränkten Mitteilungsfunktion kulturkritisch als Beleg für eine allgemein werdende Beliebtheit von Bedeutung. Siehe dazu in kritischer Absicht und nicht nur mit soziologischem Sachverstand: Ekkehard Mann, »Das Verstehen des Unverständlichen. Weshalb ›experimentelle‹ Literatur manchmal Erfolg hat«, in: *Systemtheorie und Hermeneutik*, hrsg. Henk de Berg, Matthias Prangel, Tübingen 1997, 263–288, hier: 263f.

der neuen Formen und Produktionen, in denen das, was es schon einmal gab, wieder aufgenommen wird, das Bekannte.

Zugleich bleibt in dieser *literaturpraktischen Lektüre* soviel konstant, dass man in den neuen Formen und Produktionen das vorausgehende Paradigma in seiner anregungsreichen Potenz wiedererkennt. Auch dieses Verfahren verleben-digt die Tradition. Auch dieses Verfahren erreicht, nach einem Wort von Musil, eine *Vivifizierung intellektueller Zustände*, auch wenn das solcherart »Klassifizierte« weder als geschichtsmächtig noch als naturgemäß gelten kann. Ist so gesehen nicht auch die Wiederbeschreibung der Literatur, ihrer Themen, Formen und Paradigmen, eine Form des Rühmens?

