

1992

Die Kunst der (simulierten?) Rebellion: Zur Lyrik des Prenzlauer Bergs

Wolfgang Müller
Dickinson College

Follow this and additional works at: <https://newprairiepress.org/gdr>



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-Share Alike 4.0 License](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/).

Recommended Citation

Müller, Wolfgang (1992) "Die Kunst der (simulierten?) Rebellion: Zur Lyrik des Prenzlauer Bergs," *GDR Bulletin*: Vol. 18: Iss. 2. <https://doi.org/10.4148/gdrb.v18i2.1062>

This Article is brought to you for free and open access by New Prairie Press. It has been accepted for inclusion in GDR Bulletin by an authorized administrator of New Prairie Press. For more information, please contact cads@k-state.edu.

Die Kunst der (simulierten?) Rebellion: Zur Lyrik des Prenzlauer Bergs

Wolfgang Müller
Dickinson College

Natürlich würde es nicht alles erklären, aber es wäre einmal sehr produktiv, die ganze DDR als ein Simulakrum zu sehen, im Kern ein Trugbild und Blendwerk von Anfang an. Man erinnere sich daran, was Wolfgang Leonhard über eine frühe Besprechung innerhalb der Gruppe Ulbricht berichtete: Es muß demokratisch aussehen, aber wir müssen überall die Macht haben, dekretierte Walter Ulbricht. Je gereifter der reale Sozialismus, desto perfekter wurde die Maskerade, hinter der der hoffnungslose Wettlauf der sozialistischen Utopie mit seiner immer miserablen Wirklichkeit versteckt werden sollte. Die Volkswahlen in der DDR waren natürlich keine Wahlen, sondern eine Volkszählung. Die Erfolgsmeldungen der Industrie hatten wenig mit ihrem wirklichen Zustand zu tun - nach einem Witz jener Zeit gaben die Arbeiter vor zu arbeiten, während die Regierung so tat, als würde sie ihre Arbeiter bezahlen. Und das durch Marx verkündete Absterben des Staates wurde mit dialektischer Schläue durch seine allseitige Stärkung, d.h. Bürokratisierung und Militarisierung, vorangetrieben, bis daß die Einzelnen in einem großen Spiel, das sie nur noch schwer zu durchschauen vermochten, zu Statisten, zu Winkelementen und Einsatzreserven zu verkommen drohten.¹ Das Gefühl, in einem Bereich inszenierter Realität zu leben, ging so weit, daß einige Leute annahmen, die Gegendemonstration im Januar 1989, als verschiedene Leute in Ostberlin mit den Worten Rosa Luxemburgs für Meinungsfreiheit demonstrierten, wäre ein Werk der Stasi gewesen, inszeniert, um zu zeigen, wie gefährlich doch der Klassengegner sei. Kurz, die alten Männer der Bewegung gaben auf einem Drittel Deutschlands Sozialismus, und niemand durfte gehen. Es war ihr Stück, ihr Spiel, ihre Simulation. Da wachten sie eifersüchtig auf jeden, der abweichende Entwürfe hatte.

Doch kann man aus diesen Verhältnissen schließen, daß alle Lebensäußerungen innerhalb dieses Trugbilds trügerisch waren? Sollte man z.B. mit Lutz Rathenow annehmen, daß es sich bei der sogenannten Dichtung des Prenzlauer Bergs oder der Prenzlauer-Berg-Connection² zum Teil um eine Stasischöpfung gehalten haben könnte, die eine echte oppositionelle Kunst und Literatur verhindert hätte? Ich vermute schon, aber nur in dem ganz weiten Sinne, in dem alles, was in der DDR offiziell und inoffiziell herausgegeben wurde, Opposition

blockierte: Es ging nie über die Schmerzgrenze des Systems hinaus - ansonsten hätte die Stasi die verantwortlichen Autoren sehr schnell entweder hinter Gitter oder hinter die Grenze gebracht, wie das ja mit vielen Autoren auch geschehen ist - und dieses sanftere "Aufmucken" hat möglicherweise potentiell oppositionelle Autoren von den "harten" Sachen abgehalten. Unter dieses Verdikt fielen dann allerdings alle "Hierbleiber".

Auch der Vorwurf der "Stasischöpfung" trifft wohl so nicht zu. Sicher ist der Prenzlauer Berg von IMs durchsetzt gewesen. Sascha Anderson und Rainer Schedlinski, zwei der Wortführer der sogenannten "Prenzlauer-Berg-Connection", sind ja wohl erst die Spitze des Eisbergs. Dennoch läßt sich der Prenzlauer Berg nicht auf eine Art Schrebergarten der Stasi reduzieren, in der jedes Radieschen numeriert war (Wolf Biermann). Prenzlauer Berg war schließlich überall. Er war nur ein kleiner Teil einer Kunst- und Literaturszene, die es in der ganzen DDR gegeben hat. Als Stasischöpfung hätte es einer abgestimmten Aktion von vielen bedurft. Das ist aber unwahrscheinlich. Wozu hätte man das auch schaffen wollen? Benutzen ja, aber extra schaffen? Und vor allem kann diese Szene keine willkürliche Schöpfung aus dem realsozialistischen Nichts gewesen sein, denn sie hat eine Geschichte, die eng mit den Nöten und Bedürfnissen einer Generation zusammenhing, die um die Mitte der fünfziger Jahre in die DDR *hineingeboren* wurde - man erinnere sich an den vielzitierten Titel einer Lyrikanthologie von Uwe Kolbe.

Mittelpunkt ihres neuen Ausdruckswillens war auch anfangs nicht Berlin, sondern eine Stadt, die von Berlin aus gesehen in der Tiefe der Provinz, im Tal der Ahnungslosen lag, nämlich Dresden. Dort fand sich in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre ein Kreis von Künstlern zusammen, die autonom produzierten und neue Formen des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens versuchen wollten. Man veranstaltete Lesungen, Ausstellungen und Diskussionsabende im privaten Rahmen. Im Mittelpunkt standen erst einmal bildende Künstler wie Ralf Winkler (A.R. Penck), Cornelia Schleime, Ralf Kerbach und Dokumentarfilmer Jürgen Böttcher (Strawalde), die mit Autoren zusammenarbeiteten. Und das besonders nach 1979, weil es seit dem Zeitpunkt ein Gesetz gab, nach dem jedes Wort, das nicht in ein Bild eingebunden war, dem Kulturministerium zur Zensur vorgelegt werden mußte. Das hatte zur Folge, daß jetzt viele Maler die Worte ihrer Dichterfreunde mit in das Bild

Die Kunst der (simulierten?) Rebellion: Zur Lyrik des Prenzlauer Bergs

Wolfgang Müller
Dickinson College

Natürlich würde es nicht alles erklären, aber es wäre einmal sehr produktiv, die ganze DDR als ein Simulakrum zu sehen, im Kern ein Trugbild und Blendwerk von Anfang an. Man erinnere sich daran, was Wolfgang Leonhard über eine frühe Besprechung innerhalb der Gruppe Ulbricht berichtete: Es muß demokratisch aussehen, aber wir müssen überall die Macht haben, dekretierte Walter Ulbricht. Je gereifter der reale Sozialismus, desto perfekter wurde die Maskerade, hinter der der hoffnungslose Wettlauf der sozialistischen Utopie mit seiner immer miserableren Wirklichkeit versteckt werden sollte. Die Volkswahlen in der DDR waren natürlich keine Wahlen, sondern eine Volkszählung. Die Erfolgsmeldungen der Industrie hatten wenig mit ihrem wirklichen Zustand zu tun - nach einem Witz jener Zeit gaben die Arbeiter vor zu arbeiten, während die Regierung so tat, als würde sie ihre Arbeiter bezahlen. Und das durch Marx verkündete Absterben des Staates wurde mit dialektischer Schläue durch seine allseitige Stärkung, d.h. Bürokratisierung und Militarisierung, vorangetrieben, bis daß die Einzelnen in einem großen Spiel, das sie nur noch schwer zu durchschauen vermochten, zu Statisten, zu Winkelementen und Einsatzreserven zu verkommen drohten.¹ Das Gefühl, in einem Bereich inszenierter Realität zu leben, ging so weit, daß einige Leute annahmen, die Gegendemonstration im Januar 1989, als verschiedene Leute in Ostberlin mit den Worten Rosa Luxemburgs für Meinungsfreiheit demonstrierten, wäre ein Werk der Stasi gewesen, inszeniert, um zu zeigen, wie gefährlich doch der Klassengegner sei. Kurz, die alten Männer der Bewegung gaben auf einem Drittel Deutschlands Sozialismus, und niemand durfte gehen. Es war ihr Stück, ihr Spiel, ihre Simulation. Da wachten sie eifersüchtig auf jeden, der abweichende Entwürfe hatte.

Doch kann man aus diesen Verhältnissen schließen, daß alle Lebensäußerungen innerhalb dieses Trugbilds trügerisch waren? Sollte man z.B. mit Lutz Rathenow annehmen, daß es sich bei der sogenannten Dichtung des Prenzlauer Bergs oder der Prenzlauer-Berg-Connection² zum Teil um eine Stasischöpfung gehalten haben könnte, die eine echte oppositionelle Kunst und Literatur verhindert hätte? Ich vermute schon, aber nur in dem ganz weiten Sinne, in dem alles, was in der DDR offiziell und inoffiziell herausgegeben wurde, Opposition

blockierte: Es ging nie über die Schmerzgrenze des Systems hinaus - ansonsten hätte die Stasi die verantwortlichen Autoren sehr schnell entweder hinter Gitter oder hinter die Grenze gebracht, wie das ja mit vielen Autoren auch geschehen ist - und dieses sanftere "Aufmucken" hat möglicherweise potentiell oppositionelle Autoren von den "harten" Sachen abgehalten. Unter dieses Verdikt fielen dann allerdings alle "Hierbleiber".

Auch der Vorwurf der "Stasischöpfung" trifft wohl so nicht zu. Sicher ist der Prenzlauer Berg von IMs durchsetzt gewesen. Sascha Anderson und Rainer Schedlinski, zwei der Wortführer der sogenannten "Prenzlauer-Berg-Connection", sind ja wohl erst die Spitze des Eisbergs. Dennoch läßt sich der Prenzlauer Berg nicht auf eine Art Schrebergarten der Stasi reduzieren, in der jedes Radieschen numeriert war (Wolf Biermann). Prenzlauer Berg war schließlich überall. Er war nur ein kleiner Teil einer Kunst- und Literaturszene, die es in der ganzen DDR gegeben hat. Als Stasischöpfung hätte es einer abgestimmten Aktion von vielen bedurft. Das ist aber unwahrscheinlich. Wozu hätte man das auch schaffen wollen? Benutzen ja, aber extra schaffen? Und vor allem kann diese Szene keine willkürliche Schöpfung aus dem realsozialistischen Nichts gewesen sein, denn sie hat eine Geschichte, die eng mit den Nöten und Bedürfnissen einer Generation zusammenhing, die um die Mitte der fünfziger Jahre in die DDR *hineingeboren* wurde - man erinnere sich an den vielzitierten Titel einer Lyrikanthologie von Uwe Kolbe.

Mittelpunkt ihres neuen Ausdruckswillens war auch anfangs nicht Berlin, sondern eine Stadt, die von Berlin aus gesehen in der Tiefe der Provinz, im Tal der Ahnungslosen lag, nämlich Dresden. Dort fand sich in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre ein Kreis von Künstlern zusammen, die autonom produzierten und neue Formen des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens versuchen wollten. Man veranstaltete Lesungen, Ausstellungen und Diskussionsabende im privaten Rahmen. Im Mittelpunkt standen erst einmal bildende Künstler wie Ralf Winkler (A.R. Penck), Cornelia Schleime, Ralf Kerbach und Dokumentarfilmer Jürgen Böttcher (Strawalde), die mit Autoren zusammenarbeiteten. Und das besonders nach 1979, weil es seit dem Zeitpunkt ein Gesetz gab, nach dem jedes Wort, das nicht in ein Bild eingebunden war, dem Kulturministerium zur Zensur vorgelegt werden mußte. Das hatte zur Folge, daß jetzt viele Maler die Worte ihrer Dichterfreunde mit in das Bild

hineinnahmen. So hat das Genreübergreifende vieler Szeneprodukte ihre Ursache nicht nur in einer neuen ästhetischen Sensibilität, sondern auch in den Zensurbestimmungen des Landes. 1979 brachte dann Sascha Anderson das erste selbstverlegte Buch in Dresden heraus: *Kein Wind schlägt die Flügeltüren zu*. Es erschien in 30 Exemplaren mit Texten von Bert Papenfuß-Gorek, Lutz Rathenow und Sascha Anderson. Andere Bücher, Zeitschriften und Projekte in anderen Städten folgten: die Zeitschriften *Entwerter/Oder* (Berlin), *UND, U.S.W. 1984* (Dresden), *MIKADO* (Berlin), *POE-SIE-ALL-BUM, POE-SIE-ALL-PENG* (Dresden/Berlin), *Schaden* und *Ariadnefabrik* (Berlin). Um diese Zeitschriften scharten sich dann wieder andere Kunstwillige, so daß um die Mitte der 80er Jahre eine kritische Masse von jungen Leuten sichtbar wurde, die man nicht mehr vollkommen ignorieren oder verfolgen konnte. In zunehmendem Maße begannen sie, sich als Gruppe zu fühlen. So fand im März 1984 in einem Berliner Hinterhaus das von Döring, Anderson und Papenfuß-Gorek organisierte, erste inoffizielle Schriftstellertreffen der DDR, die "Zersammlung", statt. Die beiden Lyrikanthologien *Vogelbühne* (1983) und *Berührung ist nur eine Randerscheinung* (1985), machten viele dieser jungen Dichter einer weiteren Leserschaft in Ost und West bekannt. Die Ausstellung: *Wort+Werk. Grafik + Lyrik junger DDR-Künstler*, die vom 1.-30. Juni 1986 in der Samariterkirche ihre Heimstatt gefunden hatte, brachte dann verschiedene Gruppen, die sich in der DDR unabhängig voneinander gebildet hatten, miteinander in Kontakt, soweit man sich nicht schon von verschiedenen Veranstaltungen her kannte. Und seit 1987 ist die Leipziger Galerie *EIGEN+ART* ein informelles Zentrum zu der die meisten Zeitschriften ein Exemplar schickten.

So unterschiedlich die Ausdrucksformen und Temperamente der DDR-Szene waren - immerhin reichte das Spektrum vom Punkrock bis zur Malerei, von der Photographie bis zur Lyrik, die sich auch noch in die eher ästhetisch oder politisch orientierte spaltete - einte sie doch drei Dinge: Erstens wohl der "Nullbock auf DDR", auch wenn das so und so direkt nicht ausgesprochen wurde. In einem "statement" der Herausgeber der Zeitschrift *Mikado*, die von 1983-87 in insgesamt neun Heften à 100 Exemplaren von Kolbe, Trolle und Wagner herausgegeben wurde, heißt es etwa:

Das immer tiefere Versinken einer Gesellschaft in Agonie kann im Einzelnen die Illusion fördern, er müsse mit seiner Arbeit alles das ersetzen, was die Gesellschaft nicht leistet. Ein hoffnungs-

loses, in Wahnsinn oder Journalismus treibendes Unternehmen. Und doch, scheint es, muß erst ein ähnlicher Punkt von lange gestauter Energie, Wut und Langeweile erreicht werden, bevor eine Schranke wirklich durchbrochen und sich auf Neuland gewagt wird. Es bedurfte etlicher Winter der Depression, einer Bibliothek voll ungedruckter Texte und schließlich des Zurückgewiesenwerdens einer gesamten Schriftstellergeneration, bevor der Blick überhaupt eine solche Richtung [Herausgabe einer unabhängigen Zeitschrift, Anm. W.M.] gehen konnte.³

Zweitens waren sich die meisten einig in dem Versuch, sich selbst in einer neuen Sprache auszudrücken. Dieser Versuch ging Hand in Hand mit Hermetisierung und mußte es tun, weil in einer Gesellschaft, in der alles registriert und alles gegen einen verwendet werden konnte, nur Verschluß den Freiraum schuf, der sich dem Bereich des übermächtig Offiziellen entzog. Das Hermetische wurde zum Kern einer Ästhetik, die sich die Befreiung der Sprache aus der tödlichen Umarmung der Macht zum Ziele gestellt hatte. Christine Cosentino zum Beispiel sieht die Lyrik Andersons als nichts anderes als einen Versuch "dem Vergesellschaftungsprozeß ideologisch eingefärbter Sprache entgegenzuwirken und somit den Dualismus von grandioser "Zeitungswahrheit" und "Literaturwahrheit" ins grelle Licht zu rücken."⁴ So wurden dann Wörter auseinandergenommen und in neuer Kombination zusammengesetzt. Meist wurde klein geschrieben, statt "und" schrieb man gern das Et-Zeichen "&", und auf der Suche nach neuen und versteckten Zusammenhängen zwischen den Wörtern wurde die Syntax gern gesprengt. Die Wörter sollten allein oder in verschiedenen neuen Zusammenhängen ihren geheimen Sinn offenbaren und damit einen Einstieg in eine andere, eine poetische Realität erschließen. Ganz im Sinne der Postmoderne kokettierte man mit dem Auseinanderbrechen einer integralen Autorenfigur und verzichtete bewußt auf einen geschlossenen Werkcharakter. So wurden Texte und Lesarten offen. Ob man zum Beispiel nur die ersten zehn Zeilen von Jan Faktors "Georgs Sorgen um die Zukunft" liest oder den ganzen Text, ist unerheblich, denn es handelt sich um einen Text zum Durchblättern, wie der Untertitel sagt:

*das Zukünftige wird immer zukünftiger
das Sorgende immer sorgender
und*

*das Hiesige immer hiesiger
das Dortige immer dortiger
das Zerbrechliche immer zerbrechlicher
das Langweilige immer langweiliger
das Irreparable immer irreparabler
das Sinnlose immer sinnloser
das Rastlose immer rastloser
das Böse immer böser.⁵*

Während man bei Faktors Gedicht noch einen Referenzpunkt ausmachen kann, nämlich die offizielle Sprach- und Denkregelung, nach der alles in der DDR immer besser als das schon vorhandene Gute werden mußte, ist es schon sehr viel schwieriger, sich vorzustellen, worauf einige Gedichte Papenfuß-Goreks verweisen. Um nur ein Beispiel aus *Berührung ist nur eine Randerscheinung* zu zitieren:

sOndern
1 ein hartes zartes herts
2 pakker des pakks
3 eine dagegen haudegin
4 ein sonderbarer gammler

1 umwege zu zuwegen
tunnel & tunnelgetummel
der liebe gerangel & rummel

2 lasch doll sacht entfacht
flammt & überdreht
ohn maechtig

usw.

In einer Erklärung zu diesem Text heißt es: "Der Text 'sOndern' ist ein Produkt aus lauter Gedichtnotizzetteln, die Papenfuß-Gorek auf eine große Fläche aufklebte, miteinander kommunizieren ließ und veränderte, bis der Klärungsprozeß zwischen den Artikulationen auf den Zetteln beendet war."⁶ Es ist leicht vorstellbar, daß Leser mit einem Text Schwierigkeiten haben könnten, der aus dem Klärungsprozeß von Notizzetteln entstanden ist. Allerdings werden bei näherem Hinsehen Zusammenhänge sichtbar, die verblüffen, sich teilweise selbst parodieren, und darum auch wieder Spaß machen. Aber man muß sich erst einmal auf den Text einlassen, oder besser noch, ihn unter Freunden laut lesen, daran denkend, daß solche Texte im "langweiligsten Land der Welt" (Edgar Wibeau) zutiefst suspekt waren. Kurz, die Hermetik löst sich teilweise wieder auf, wenn man in den Kreis der Insider tritt, verweigert aber

Kommunikation mit der Außenwelt. Daher gilt wohl auch der Rat von Kurt Rat in Bezug auf den "Schaden" für die Produktionen der Szene überhaupt: "Die Hefte als unzensierte Form der Information und Kommunikation für Macher - das ist nicht schlecht und sollte so bleiben."⁷

Dieser Selbstbeschränkung auf sich selbst entsprach ihre dritte Übereinkunft: sie wollten keine Dissidenten sein und keine Opposition darstellen. So sagte Schedlinski im Dezember 1989 in *DT 64*: "Ich denke, es ist effektiver, in einem geschlossenen Kreis, den man hat und den man kennt, zu kommunizieren. Da kommt einfach mehr für mich raus."⁸ Und Faktor schrieb in seinem ersten Manifest der Trivialpoesie, womit er seine eigene und die seiner Freunde meinte:

Trivialpoesie erklärt niemandem etwas
Trivialpoesie demonstriert nichts
Trivialpoesie zeigt auf nichts
Trivialpoesie will und wird keinen von etwas überzeugen wollen
Trivialpoesie beschäftigt sich nicht mit Problemen
Trivialpoesie beschäftigt sich nicht mal mit den Problemen ihrer-eigenen Existenz
Probleme gehen die Trivialpoesie nichts an.⁹

Allerdings folgt dieser Aufzählung der Satz: "der Sinn der Trivialpoesie liegt in ihrer subversiv oppositionellen Wirkung". Ähnlich klingt es bei Peter Böhlig, der die Szeneliteratur so beschrieb: Keine Festlegung, radikale Selbstaussage, kein Dissidententum, Pluralismus künstlerischer Konzepte aber mit dem Stachel einer nichtgestillten Aufsässigkeit.¹⁰

Natürlich hielten sich weder Faktor selbst noch die anderen Prenzlauer Berger an das Manifest. Selbst Sascha Anderson, der immer genannt wird, wenn es um die dem Politischen abholde Fraktion des Prenzlauer Bergs geht, schrieb offen politische Gedichte, in denen durchaus kritisch auf etwas verwiesen wurde, was außerhalb dieser Texte lag, wie z. B. seine ND-Gedichte, oder die Texte, die unmittelbar auf seine Erfahrungen mit der Stasi anzuspielen scheinen oder andere Gedichte, die in ihrer widersprüchlichen Metaphorik auf eine unaufgelöste Widersprüchlichkeit im lyrischen Ich selbst verweisen. Dennoch wurde das Bestreben, sich abseits der politischen Auseinandersetzungen zu etablieren, sich nicht als Opposition oder als dissidentische Ansammlung zu verstehen, im Prenzlauer Berg mit der Zeit dominant.

Allerdings war das in einer Gesellschaft, die politische Stellungnahmen forderte (man erinnere sich an das berühmt-berüchtigte Lied Hartmut Königs: "Sag mir wo du stehst"), ja ungemein suspekt. Und ich vermute, auch den sogenannten Unpolitischen unter den Prenzlauer Bergern war das bekannt. Zwar wollte man auf der einen Seite unter sich bleiben, die Kommunikation verweigern, sich auf keinen Dialog, auch nicht auf einen kritischen, mit dem Staat einlassen, um nicht in den Diskurs der Macht zu verfallen. Auf der anderen Seite pflegte man aber doch den Ruf des anderen, des Subversiven, des Außenseitertums und machte daraus nicht nur ein Schreibprinzip, sondern ein ganzes Lebenskonzept. Schon 1981 hatten ja Ingrid und Klaus-Dieter Hähnel festgestellt, daß der Prenzlauer Berg ... längst nicht mehr nur eine Wohngegend, sondern eine 'Haltung' sei.¹¹ Und Papenfuß-Gorek sah es später so: "Unser Leben im Prenzlauer Berg war ein Versuch der Selbstbestimmung."¹²

Aber genau an diesem Punkt wird es problematisch. Der Prenzlauer Berg war nicht nur der Ort des poetischen Chaos, der Wohnungsbesetzungen, der Wohn- und Schaffungsgemeinschaften, der Partys bis in die frühen Morgenstunden, der Ort mit den höchsten Ausreiserzahlen, sondern eben auch der Ort mit der höchsten Anzahl konspirativer Wohnungen der Stasi. Und es steht zu befürchten, daß auch die Anzahl der IM und IMBs in der Szene Rekordzahlen aufweisen wird. So gesehen scheint sich hinter der nach Peter Wawerzinek "kuhwarmen Provinzialität der Szene" doch die dirigierende Hand der Stasi zu verbergen und hinter "dem Blaablaasäuseln der sauerstoffarmen Texte"¹³ die knallklare Prosa der Spitzelberichte. In einer Zeit, in der gerade die oppositionellen DDR-Bürger feststellen müssen, wie wenig ihr Leben eigentlich selbstbestimmt verlaufen war, weil die Stasi mit ihren Zersetzungsmaßnahmen massiv eingegriffen hatte, fällt es schwer zu glauben, daß sich der Prenzlauer Berg wie auf einer exterritorialen Spielwiese unbehelligt hat austummeln können. Andreas Korzoils rhetorische Frage, seit wann man mit der Macht verhandelt - und das ist ja das Mindeste, was Anderson und Schedlinski getan haben -, wenn man autonom sein will,¹⁴ trifft den Kern des Selbstverständnisses des Prenzlauer Bergs. Denn über die tägliche Denunziation von Freunden hinaus bestand der eigentliche Verrat Andersons und Schedlinskis in der klammheimlichen Aufgabe jener konkreten Utopie, nach der es den Künstlern am Prenzlauer Berg gelungen war, sich innerhalb eines autoritären

Staates von diesem zu verabschieden und sich einer "Verpflichtung zu einer Biographie durch die Diktatur" (Gert Neumann) zu entziehen.¹⁵

Selbstverständlich hatte Adolf Endler recht, als er in einer Aspektesendung des deutschen Fernsehens sagte, daß man die Spitzeltätigkeit Andersons von der Frage trennen sollte, ob denn der Prenzlauer Berg eine Plantage der Stasi gewesen sei. Allerdings ist der Prenzlauer Berg damit nicht aus dem Schneider. Es fragt sich nämlich auch unabhängig davon, ob nicht gerade das, was immer als so rebellisch, eigenständig und autonom angesehen wurde, nämlich seine Verabschiedung aus der DDR, genau den Interessen des Staates entsprochen hat. Es ließe sich ja denken, daß man dem Prenzlauer Berg ganz gerne seine Spielwiese ließ, sogar für einzelne Exemplare des *Schadens* und der *Adriadnefabrik* bezahlte und ihn dann durch Anderson auf eine Poesie der Referenzlosigkeit orientierte. Man ließ ihn, wie Assheuer das nannte, dem Pietismus der "deconstruction" opfern, und verwies ihn somit auf das "Metaphern-Gestöber leeren Sprechens"¹⁶ in kleinen Auflagen. Dieses Szenario vor Augen ist es kein Wunder, wenn Rathenow mutmaßte, daß die Dichtung des Prenzlauer Bergs ein "hinreichend verkümmertes Wahrnehmungsvermögen gegenüber den politischen Realitäten" gehabt hätte. Kein Wunder dann auch, daß selbst Jan Faktor forderte, den Prenzlauer Berg neu zu interpretieren.

Man sollte jedoch bedenken, daß der Prenzlauer Berg, jedenfalls auf einer symbolischen Ebene, auch zur Metapher einer Niederlage des Staates geworden war. Obwohl man zweifelsohne genug Informationen gehabt hätte, jeden Prenzlauer Berger, die IMs eingeschlossen, zu jeder Zeit für eine Weile aus dem Verkehr zu ziehen, war das schon nicht mehr sinnvoll, denn so viele konnte man nun doch nicht ausweisen oder einsperren. Und selbst wenn man einen großen Teil potentiell oppositioneller Kräfte entweder durch direkten Verrat von IMs neutralisieren oder aber durch scheinbar harmlose Poetiken in ungefährliche Richtungen lenken konnte, so reichte es doch zu nicht mehr als einer Gettoisierung und damit zur Errichtung eines Monuments des "anderen". Zwar mag dieses "andere" eine echte künstlerische Opposition blockiert haben, aber ein Verlust für den Staat war der Prenzlauer Berg eben auch. Er mußte nämlich die Existenz einer Art Heterotopie im Foucaultschen Sinne zugestehen, also einen Raum für Individuen, deren Verhalten - und deren Kunst, möchte man hinzufügen - abweichend ist.¹⁷ Wer in diese Heterotopie eintrat, betrat nicht nur einen anderen,

einen geographisch exterritorialen, internationalen Ort, sondern im gewissen Sinne trat man auch in eine andere Zeit ein. Man kommunizierte auf einmal mit Expressionisten und Dadaisten, glaubte sich auf Du und Du mit Hugo Ball und Hans Arp, entdeckte barocke Bildgedichte und manierten Schwulst, und vor allem machte man sich über alles her, was an neuer Theorie über die Grenzen schwappte. Aus seinen Kellern und Hinterhofwohnungen kam daher kein neuer Erik Neutsch. Und es bestand immer die Gefahr des Ausbruchs. Veröffentlichungen ließen sich nicht ganz verhindern, auch gab es Verbindungen zu etablierten Autoren wie Rainer Kirsch, Volker Braun, Elke Erb und Adolf Endler, denen diese Szene vielleicht in anderer Weise suspekt war als der Stasi, die aber doch auch einen gewissen Schutz und Verbreitungsmöglichkeiten boten. Außerdem gab die Existenz des Prenzlauer Bergs jungen Autoren zum ersten Mal in der Geschichte der DDR eine Wahl. Während man vorher noch taktieren oder ins Gefängnis oder in den Westen gehen mußte, konnte man nun sprachzertrümmernd in der Nische zumindest überleben. Anders gesehen bestand daher die Simulation des Prenzlauer Bergs nicht in ihrer Rebellion, dann hätte man es mit einer Art poetischen "sting operation" zu tun gehabt, sondern in seinen fast zwanghaften Bemühungen, den Anschein zu erwecken, keine Opposition zu sein. Daß die Stasi ihn dann trotzdem zersetzt hat, so als wäre da doch eine gewesen, mag je nach Standpunkt der Dummheit oder der Klugheit der Stasi zuzurechnen sein.¹⁸ Allerdings hatte die Stasi trotz aller ihrer Maßnahmen das produktive Chaos der Szene nicht im Griff.

Aber natürlich war der Prenzlauer Berg auch nicht frei von selbstgeschaffener Repression und Kälte. Gettoisierung, "containment" als mögliche Politik der Stasi fand eine Entsprechung in der Selbstbeschränkung. Damit bekam der Prenzlauer Berg, wie Berendse das sieht, den Charakter einer Ansammlung von Konsumenten des Gedankenguts, das sie in einer *eigenen* verbalen Öffentlichkeit hervorgebracht hatten.¹⁹ Man erinnere sich an Kurt Rat: Eine Kunst für Macher, nicht fürs große Publikum geeignet. Damit wurde es auch eine Sprache, und ein Diskurs für Macher. Denn diese neue Sprache, auf die es ihnen so ankam, war ja selbst, in ihrem Sprachraum, wieder eine Sprache der Macht, war exklusiv, nur dem zugänglich, der sich ihr unterwarf. Dieser Prenzlauer Berg wurde nicht nur ausgegrenzt, er grenzte auch aus, nämlich vor allem die, die anderes wollten, die nach Sprache und Haltung auf den Ausbruch aus der

selbstgewählten Bescheidung drängten, also Leute wie Kolbe und Rathenow. Und, so muß befürchtet werden, man bewirkte diese Ausgrenzung in einigen Fällen auch durch die "Stasiconnection".

Den Prenzlauer Berg hat es mit der Enttarnung von Schedlinski und Anderson schwer getroffen. Galrev betreibt Schadensbegrenzung, indem er beide erst einmal aus dem Vorstand des Verlages entfernt hat. Nur Papenfuß-Gorek scheint noch zu seinem Freund aus besseren schlechten Tagen, Anderson, und dessen Kunst zu stehen. Auf die Frage, "was halten Sie von dem Vorwurf, auf dem Prenzlauer Berg sei nur Stasiliteratur geschrieben worden?", antwortete er in einem Interview fahrig gereizt: "Völliger Quatsch, das ist vielschichtiger."²⁰ Und doch in einem gewissen Sinne stimmt es auch wieder, denn Anderson vielleicht mehr als anderen war die dunkle Seite des Prenzlauer Berges bewußt. Er lebte ja den Widerspruch, auf der einen Seite den Staat und die Stasi zu ignorieren und lächerlich zu machen und auf der anderen Seite gerade durch diese "Stasiconnection" unwahrscheinlich stark belastet zu sein, weil sie die Angst vor der Stasi, die ja Anderson nicht nur die Instrumente gezeigt hatte, und den täglichen Verrat an den Freunden einschloß. So läßt sich seine ungemeine Geschäftigkeit und die Realitätsflucht in seinen Gedichten als ein Mittel interpretieren, mit dessen Hilfe sich diese dunkle Seite verdrängen ließ, wie vielleicht der Prenzlauer Berg insgesamt als eine Art von der Stasi erlaubter Droge gewirkt haben mag, auf deren Rausch nun ein "crash" in der Realität gefolgt ist. Stasiliteratur also nicht im Sinne einer geheimdienstlichen Operation, obwohl der Prenzlauer Berg ganz sicher auch dazu benutzt worden ist, sondern im Sinne von einer möglichen Reaktion auf von der Stasi - und Stasi mag hier als Metapher für Staat oder Partei stehen - hervorgerufene Umstände.

Die Frage ist einmal mehr die nach der Wertigkeit einer Kunst, die selber nicht werten will und sich selbst genug zu sein scheint. Und wieder einmal erweist sich, daß diese Beurteilung kontextabhängig ist. Als alles stillzustehen schien, nichts mehr ging, und nichts sich mehr zu verändern schien, sich alle mit der Herrschaft der SED und ihren Machtwörtern abgefunden hatten, da war das, was am Prenzlauer Berg und sonstwo in der Szene geschah, durchaus subversiv. Als sich die Friedens- und Bürgerbewegung sowie die verschiedenen Umweltgruppen (die übrigens auch ihren Anteil IMS hatten) zu etablieren begannen, als Bewegung zu erkennen war, da war es um den Prenzlauer Berg eigentlich schon geschehen. Er brauchte die

Übermächtigkeit der Sprache der Macht, er brauchte die Mauer. Mit ihrem Wegfall entfiel die Notwendigkeit und auch der Spaß daran, sie bunt zu übermalen.

¹ Um Vera Oelschlaegel zu zitieren, die als Frau von Hermann Kant und Konrad Neumann, als Schauspielerin und Theaterdirektorin sowohl vom Schauspiel als auch von Politik sehr viel verstand: "Ein Winklement war ein Mensch, der den Oberen im Präsidium, auf der Tribüne oder in den schwarzen Autos mit einer Fahne, Blume oder mit der bloßen Hand zuwinkte. Eine Einsatzreserve war ein Mensch, der für die Oberen bei Staatsakten, Jubelfeiern oder Meetings Volk darstellen und die freigeblichen Plätze besetzen mußte." *Wenn das meine Mutter wüßte* (Frankfurt am Main, Berlin: Ullstein, 1991) 42.

² Adolf Endler, "Anlässlich der Anthologie *Sprache & Antwort*. Eine Rundfunksendung," vollständige Fassung, *ariadnefabrik* 4 (1988): 21.

³ "Statement der Herausgeber," *Mikado oder der Kaiser ist nackt. Selbstverlegte Literatur in der DDR*, hrsg. von Uwe Kolbe, Lothar Trolle und Bernd Wagner (Darmstadt: Sammlung Luchterhand, 1988). Zit. in *Zellinnendruck*, hrsg. von Egmont Hesse und Christoph Tannert (Leipzig: 1990).

⁴ Christine Cosentino, "ich habe außer meiner sprache keine / mittel meine sprache zu verlassen," *Überlegungen zur Lyrik Sascha Andersons*.

⁵ Jan Faktor, "Georgs Sorgen um die Zukunft," *Berührung ist nur eine Randerscheinung* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1985).

⁶ Bert Papenfuß-Gorek, "sOndern," *Berührung ist nur eine Randerscheinung* 160.

⁷ Kurt Rat, "...Als würde jemand seine Meinung sagen. - Neunmal Schaden," *Schaden* 11 (1986). Zit. in *Zellinnendruck*: 53.

⁸ Zit. in Matthias Ehler, "Unkraut als Züchtungsobjekt im Gewächshaus?" *Berliner Zeitung* 9. Januar 1992.

⁹ Jan Faktor, "Das erste Manifest der Trivialpoesie," *Georgs Versuche an einem Gedicht und andere positive Texte aus dem Dichtergarten des Grauens* (Berlin: 1989) 91.

¹⁰ Peter Böthig, "Aufbrüche in die Vielfalt," *Zellinnendruck* (Leipzig: 1990): 10.

¹¹ Ingrid u. Klaus-Dieter Hähnel, "Junge Lyrik am Ende der siebziger Jahre," *Weimarer Beiträge* 9 (1981): 129.

¹² Ute Scheub und Bascha Mika, "Sascha Andersons letzter Freund. Interview mit Bert Papenfuß-Gorek," *die tageszeitung* 29.01.1992: 11.

¹³ Peter Wawerzinek, "Die Chance zur Unvoreingenommenheit," *Zellinnendruck* (1990): 32-33.

¹⁴ Sieglinde Geisel, "Die alles umfassende Chiffriermaschine," *Der Tagesspiegel* 15.02.1992.

¹⁵ Geisel.

¹⁶ Thomas Assheuer, "Den Versen den Verrat verraten," *Frankfurter Rundschau* 21.01.1992: 10.

¹⁷ Michel Foucault, "Andere Räume," *Aisthesis* (Leipzig: Reclam, 1990).

¹⁸ Uwe Kolbe, "Die Heimat der Dissidenten," *Freitag* 40 (1991).

¹⁹ Gerrit-Jan Berendse, "Outcast in Berlin," *Zeitschrift für Germanistik* 1 (1991).

²⁰ Scheub und Mika 11.