

Aus Politik und Zeitgeschichte

Beilage zur Wochenzeitung Das Parlament

Hermann Glaser

Zur kulturellen Dimension der Politik
und des Theaters in der Bundesrepublik Deutschland

Alexander von Bormann

Kulturelle Konzepte und Szenen im Vergleich

Ihr literarischer Niederschlag in BRD und DDR

Thomas Günther

Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR
und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung

B 20/92
8. Mai 1992

Hermann Glaser, Dr. phil., geb. 1928; von 1964 bis 1990 Schul- und Kulturdezernent der Stadt Nürnberg; Vorsitzender des Deutschen Werkbundes e.V.; Honorarprofessor der Technischen Universität Berlin; Mitglied des PEN.

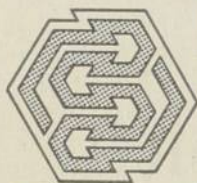
Veröffentlichungen u. a.: (zus. mit Jakob Lehmann und Arno Lubos) Wege der deutschen Literatur, Band 1 (Geschichtliche Darstellung) und Band 2 (Lesebuch), Frankfurt a.M. – Berlin (1962) 1989; Spießerideologie. Von der Zerstörung des deutschen Geistes, Frankfurt a.M. 1986²; (Hrsg.) Industriekultur in Nürnberg. Eine deutsche Stadt im Maschinenzeitalter, München 1980; Spurensuche. Deutsche Familienprosa, Frankfurt a.M. – Berlin 1987; Das Verschwinden der Arbeit. Die Chancen der neuen Tätigkeitsgesellschaft, Düsseldorf 1988; Die Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, Band 1–3, Frankfurt a.M. 1990; (zus. mit Thomas Werner) Die Post in ihrer Zeit. Eine Kulturgeschichte menschlicher Kommunikation, Heidelberg 1990; Kleine Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland, München – Bonn 1991; Behagen und Unbehagen in der Kulturpolitik. Über die ästhetische Erziehung in der Industriegesellschaft, Frankfurt a.M. 1992.

Alexander von Bormann, Dr., geb. 1936; Lehrstuhl für Neuere deutsche Literaturwissenschaft an der Universität von Amsterdam. Studium der Germanistik, der Philosophie und klassischen Philologie in Tübingen, Göttingen und Berlin (FU); Vorsitzender der Stiftung Kulturaustausch Niederlande-Deutschland, Vorstandsmitglied der Internationalen Erich-Fried-Gesellschaft Wien und der Stiftung für Romanikforschung München.

Veröffentlichungen u. a.: *Natura loquitur*. Naturpoesie und emblematische Formel bei Joseph von Eichendorff, Tübingen 1968; Ausgaben, Sammelbände; über 150 Aufsätze zur Literatur des 16. bis 20. Jahrhunderts; Rezensionen, Rundfunkarbeiten.

Thomas Günther, geboren 1952; freischaffender Autor in Berlin.

Veröffentlichungen u. a.: *Collagen-edition neue texte*, Linz 1986; *ABGRÜNDE über BRÜCKEN* 1986; *Aufbruch ins SchädelHerz* (Gedichte) 1987; *Von ausgefransten Vögeln* (Prosa) 1989; Eigene Editionen (zus. mit Claus Bach und Sabine Jahn) seit 1985; Einzel- und Gruppenausstellungen; Arbeiten in öffentlichen Sammlungen (u. a. Kupferstichkabinett Dresden; Klingspor-Museum; Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; Deutsches Literaturarchiv Marbach).



ISSN 0479-611 X

Herausgegeben von der Bundeszentrale für politische Bildung, Berliner Freiheit 7, 5300 Bonn 1.

Redaktion: Rüdiger Thomas (verantwortlich), Dr. Katharina Belwe, Dr. Heinz Ulrich Brinkmann, Dr. Ludwig Watzal, Dr. Klaus W. Wippermann.

Die Vertriebsabteilung der Wochenzeitung *DAS PARLAMENT*, Fleischstraße 62–65, 5500 Trier, Tel 06 51/4 60 41 86, möglichst Telefax 06 51/4 60 41 53, nimmt entgegen

- Nachforderungen der Beilage „Aus Politik und Zeitgeschichte“;
- Abonnementsbestellungen der Wochenzeitung *DAS PARLAMENT* einschließlich Beilage zum Preis von DM 14,40 vierteljährlich, Jahresvorzugspreis DM 52,80 einschließlich Mehrwertsteuer; Kündigung drei Wochen vor Ablauf des Berechnungszeitraumes;
- Bestellungen von Sammelmappen für die Beilage zum Preis von 6,50 zuzüglich Verpackungskosten, Portokosten und Mehrwertsteuer;

Die Veröffentlichungen in der Beilage „Aus Politik und Zeitgeschichte“ stellen keine Meinungsäußerung des Herausgebers dar; sie dienen lediglich der Unterrichtung und Urteilsbildung.

Für Unterrichtszwecke können Kopien in Klassensatzstärke hergestellt werden.

Zur kulturellen Dimension der Politik und des Theaters in der Bundesrepublik Deutschland

I. Zum Spannungsverhältnis von Politik und Kultur

„Politik“ bedeutet Staatswissenschaft bzw. Staatskunst, die Angelegenheiten der Polis (Burg, Feste, Stadt, Stadtgemeinde, Staat) betreffend. Politik ist ursprünglich ein philosophischer Begriff. Er ist aus dem Zusammenhang der politischen Philosophie zu begreifen, in der er seine weiterwirkende Prägung erhielt. Aristoteles bestimmte die Politik in ihrer höchsten Form als die Aufgabe, das gute und tugendhafte Leben der Bürger zu verwirklichen. „Die Geschichte des Politikbegriffs in der Neuzeit ist die Geschichte der Auseinandersetzung dieses aristotelischen Verhältnisses mit der zuerst von Machiavelli begründeten Auffassung, der zufolge Politik nichts anderes ist als die Kunst des Machterwerbs und der Machtbehauptung, ohne Bindung an einen bestimmten Zweck der staatlichen Gemeinschaft.“¹

Bezogen auf die Geschichte der Bundesrepublik (einschließlich ihrer „Inkubationszeit“) lassen sich folgende Phasen feststellen: In der Trümmerzeit war das Verhältnis zur Politik durch einen stark *idealistischen Zug* bestimmt. Dieser schwächte sich mit Beginn der fünfziger Jahre ab und machte zunehmend einem sogenannten „Realismus“ Platz, der seinen häufig oberflächlichen Elan aus der Faszination bezog, die das „Machen“ und „Handeln“ ausübte.

1. Idealistische Politikauffassung

Die „idealistische“ Position läßt sich – um ein Beispiel zu geben – an den idealtypischen Vorstellungen von Karl Jaspers über die deutsche Universität als Volksuniversität ablesen: Die Aufgabe bestehe darin, den Geist der Universität, ihre Idee, den Funken in der Asche wieder zur Flamme zu bringen; dies könne nur gelingen durch die Gemein-

schaftsarbeit forschend produktiver geistiger Menschen, die in ihrer Gesamtheit, trotz aller unvermeidlichen Versager, ein geistiges Fluidum ausstrahlen. Die Wiederherstellung sei untrennbar von der Revolution der Denkungsart, die aus unserer Katastrophe entspringe, die, seit langem vorbereitet, 1939 überraschend hereinbrach. „Wir können nicht leben, als ob nichts geschehen sei, als ob wir wieder anfangen, wo wir 1933 aufhörten, als ob wir bloß wiederherstellten, was war. In einer neuen Welt haben wir uns selbst zu finden und dadurch unseren bescheidenen Beitrag zu leisten auf dem Weg zur Weltordnung. Es steht noch nicht fest, was wir sind und was wir sein werden. Es bleibt im Sittlichen und Geistigen entscheidend Sache unserer Freiheit. Die Universität soll die geistige Springfeder der kommenden Demokratie als Ethos von Lebensart sein... Entweder wird sie sich selbst und die Jugend erziehen in der vollen Freiheit der in radikaler Diskussion hervorgehenden Wahrheit; und dann wird bis zum Ton der Sprache hin die Wahrheit ihr Wesen zeigen, die Menschen miteinander zu verbinden. Oder die Universität verschwindet in der Nivellierung einer bloßen Schule mit nur endlichen Zwecken des Nutzens, ohne Kraft der Menschenformung.“² Im Prinzip waren solche Forderungen auf jede kulturelle Situation übertragbar.

2. Pessimistische Politikauffassung

Die *pessimistische Politikauffassung* – als Reflexion über die Veroberflächlichung von Politik zugunsten des unreflektierten Handelns in der Wirtschaftswunderwelt – spricht aus Alexander und Margarete Mitscherlichs Buch *Die Unfähigkeit zu trauern*³. Der Verlust des historischen Gewissens habe die Deutschen von der melancholischen Selbstanklage (der Selbstzerfleischung wie dem Selbsthaß der Melancholie) entbunden. Unbekümmert von der Notwendigkeit der „Bewältigung“ von Vergangenheit im Sinne des Freudschen Erin-

1 Volker Sellin, Politik, in: Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 790.

2 Karl Jaspers, *Die Verantwortlichkeit der Universitäten*, in: *Neue Zeitung* vom 16. 5. 1947.

3 Vgl. Alexander und Margarete Mitscherlich, *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens*, München 1967, S. 24ff.

nerns, Wiederholens, Durcharbeitens empfand die große Majorität die Periode der nationalsozialistischen Herrschaft retrospektiv wie eine Infektionskrankheit in Kinderjahren. Nach der Währungsreform und der Gründung der Bundesrepublik wurde rasch, mit großer Verdrängungsenergie, zur Normalität übergegangen, als habe sich *Auschwitz* nicht ereignet. Alle Energie wurde mit einem Bewunderung und Neid erweckenden Unternehmungsgeist auf die Wiederherstellung des Zerstörten, auf Ausbau und Modernisierung des industriellen Potentials konzentriert. Die Restitution der Wirtschaft war Lieblingskind; die Deutschen widmeten sich ihr mit „monomanischer Ausschließlichkeit“.

3. Verflachung des Politikbegriffes in der Postmoderne

Die *Verflachung des Politikbegriffes* ist – nach dem Zwischenspiel der 68er-Bewegung – weiter fortgeschritten. Die *Postmoderne* als neue Stimmung im Westen hat Unverbindlichkeit und Beliebigkeit befördert. Anything goes – all is pretty – don't worry be happy – dadurch wird zumindest indirekt begriffliche und moralische Trennschärfe denunziert. Die Heuchelei, mit der Westdeutsche die frühere DDR „abwickeln“, ist der jüngste Skandal einer Entwicklung, die mit ihrem Abschied vom Prinzipiellen und der Dominanz smarter „Inkompetenzkompensationskompetenz“⁴, bar antizipatorischer Vernunft, ein „geistig bleiernes Dasein“ bewirkt. Über Kultur, Kunst, Theater kann versucht werden, sich gegen diese von Jürgen Habermas im Understatement beschriebene „Unübersichtlichkeit“⁵ aufzulehnen, wobei freilich die kulturellen Institutionen häufig selbst von dem Verlust des Essentiellen geprägt sind.

Im letzten Satz seines Romans *Frauen vor Flußlandschaft* spricht Heinrich Böll, der das Buch kurz vor seinem Tod abschloß, vom „bleiernen Dasein“⁶. In Dialogen und Selbstgesprächen werden Szenen aus dem Leben der politischen Prominenz der Bundeshauptstadt dargestellt – gesehen von Ehefrauen, Lebensgefährtinnen, Freundinnen. In seinem politphilosophisch gewichtigen Werk führt der Dichter ein auf verschiedene Rollen verteiltes „Selbstgespräch am Ultimo“; dazu W. Schütte: „Woher kommen wir, wohin sind wir gekommen? Der Kampf des Gedächtnisses ist gegen das Vergessen: Böll transplantiert solch eigensinniges

Erinnerungsvermögen wunschphantasierend in seine Figuren: Ihr könnt doch nicht vergessen haben, wer und was ihr einmal gewesen seid!“ Innerhalb der Personage bundesrepublikanischer Oberflächenwelt – vorherrschend farblose Karrieretypen, deren Nadelstreifenanzüge Identität vortäuschen – sind die Frauen „Hüterinnen der Erinnerung“; ihr Gedächtnis hält Vergangenheit am Leben, selbst wenn es sie ihr eigenes kostet: „Die Frau des alten v. Kreyll ist schon 1951 in den Rhein gegangen, als sie die Stimmen der nazistischen Verbrecher an den Tischen der neuen Herren in der ersten bundesrepublikanischen Restauration hörte; die Frau des Bankiers Kregel hat den Tod gewählt, weil sie bei Gold immer an das Zahngold denken mußte, das den Vergasten aus dem Mund gebrochen worden war; und Blaukrämers ‚erste‘, in ein ‚Luxuskittchen‘ abgeschoben, erhängt sich am Tage, an dem Blaukrämer Minister wird. Sie hatte mit der Lüge ihrer Existenz nicht mehr leben können. Die Vergangenheit tötet, wo das Gedächtnis den Kampf gegen das Vergessen verloren wähnt.“⁷

Die innere Thematik von Bölls Bonn-Roman wirft Grundfragen auf, wie sie an die westdeutsche kulturgeschichtliche Entwicklung nach fast einem halben Jahrhundert zu richten sind: Ging der Kampf gegen das Vergessen verloren? Wird der Kampf um die Erinnerung von den Spätgeborenen neu gewagt? Hat Erinnerungsarbeit als Trauerarbeit (wodurch erst „Stolzarbeit“ gerechtfertigt würde) eine Chance?

Das Grundgesetz der Bundesrepublik Deutschland hat sich auf eine in der deutschen Geschichte einmalige Weise – in tiefer Betroffenheit über die den Nationalsozialismus prägende, im Kult des Herrenmenschen und im Haß auf den Untermenschen kulminierende Mißachtung des Menschlichen – zum „abstrakten Menschen“ bekannt. Mit einer gewissen Naivität wurde freilich verkannt, daß ein aus striktem aufgeklärten Denken abgeleitetes Gesellschaftsmodell, auf die Anstrengung des Begriffs sich verlassend, des „Zaubers“ entbehrt bzw. auf „Verzauberung“ verzichtet. Dazu kommt, daß die „Dialektik der Aufklärung“ das „System der Vernunft“ als begründenden Kontext für den Glauben an den (idealtypischen) abstrakten Menschen in Frage gestellt hat. „Systematisches Denken“ wurde für eine Entwicklung verantwortlich gemacht, die zu dem geführt habe, was sie eigentlich habe verhindern wollen: Unterdrückung des Menschen, Enthumanisierung von Gesellschaft.

4 Vgl. Odo Marquard, Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien, Stuttgart 1981.

5 Vgl. Jürgen Habermas, Die neue Unübersichtlichkeit, Frankfurt am Main 1985.

6 Heinrich Böll, Frauen vor Flußlandschaft, Köln 1985.

7 Wolfram Schütte, Treue und Liebe. Selbstgespräch am Ultimo, in: Frankfurter Rundschau, Jg. 1985.

Die *Postmoderne* – um nun ihren positiven Aspekt herauszustellen – sei da befreiend, weil sie aus dem stählernen Gehäuse der Geschichte, aus dem Weltgeist, der doch nur der Fürst dieser Welt sei, herausführe in die Wiedergewinnung der Freiheit der Geschichte und der Diskurse sowie in ein neues Verhältnis zu dem, was nicht Vernunft bedeute, zum Absoluten und zur Natur⁸.

Dem „Vollendungsdruck der Moderne“ wird in der *Postmoderne* die Vielfalt der Pluralbildung entgegengestellt; an die Stelle des einen Diskurses, des einen Konsensus, der Geschichte, des Fortschritts, der Evolution, würden die Diskurse, Geschichten, Übereinstimmungen, Fortschritte und Evolutionen der geschichtlichen Prozesse und ihrer Erscheinung in den Spiegel der Vernunft treten. Mit solcher Auswahlmöglichkeit geht freilich auch Verbindlichkeit verloren; die Gefahr systematischen Denkens, das den konkreten Menschen, an abstrakten Vorstellungen messend, mißachtet, ist ersetzt durch die Gefahr eines Eklektizismus, dem die Orientierungsmarken der Utopie (erkenntnisleitendes Interesse motivierend und systematisches Denken strukturierend) fehlen.

Eingebettet in eine auf den verschiedenen Ebenen und in den unterschiedlichen Bereichen der Kulturentwicklung anzutreffende Theoriefeindlichkeit entwickelt zeitgenössische Philosophie eine ausgeprägte Skepsis gegenüber deutschen „Meisterdenkern“ mit ihrem Hang zum Ganzheitlichen und zum Metaphysischen. Die Idee der Totalität steht unter dem Verdacht, eine Weise der Legitimation von Uniformierung und Herrschaftsausübung zu sein. Attraktiv erscheint dagegen ein „frei flottierendes, imaginierendes, erfindendes, listiges oder auch poetisches Denken“, das weder streng noch systematisch, weder der Wahrheit noch in irgendeiner Weise der Allgemeingültigkeit verpflichtet ist, das jedenfalls unter keine Regel zu bringen ist oder sogar dem Anspruch auf einen regelgeleiteten Diskurs widerstreitet⁹.

Odo Marquard bezeichnet dementsprechend den Philosophen als „Stuntman des Experten“¹⁰. Gemeint ist, daß kein Hauptdarsteller mehr auf der Bühne des Wissens ist, sondern einer, der mit viel Geschick und Raffinesse, aber auch mit Bluff, Sinn bzw. Unsinn vorspielt. Am Beispiel des „Modephilosophen“ Dietmar Kamper spricht Klaus Laer-

mann vom „Gefasel der Gegenaufklärung“. Irritation als „Gleitdenken“ verzichte auf schlüssige Argumente; die Texte wirkten, als schielten sie. „Kaum je setzt ein Satz den vorigen fort. Meist erscheint er verdreht oder beantwortet eine Frage, die der vorige Satz so nicht gestellt hat. Dadurch gerät die Diskursivität dieser Texte ins Rutschen. Sie münden in Begriffstrance.“¹¹

4. Nachdenken über Auschwitz

Zentrale Gegenposition zur modernen Farbigeitsbedarfsdeckung, die Sein mit Design verwechselt, ist nach wie vor – angesichts der Verdrängung des Nationalsozialismus in der DDR mehr denn je – das Nachdenken über Auschwitz. Zukunft bedarf vor allem auch dieses Bewußtseins von ihrer furchtbaren Herkunft. Theodor W. Adorno stellt in seinem Werk *Negative Dialektik* zu Anfang der zweiten Meditation (Metaphysik und Kultur) fest: „Hitler hat den Menschen im Stande ihrer Unfreiheit einen neuen kategorischen Imperativ aufgezungen: ihr Denken und Handeln so einzurichten, daß Auschwitz nicht sich wiederhole, nichts Ähnliches geschehe.“¹² In *Kulturkritik und Gesellschaft*, geschrieben 1949 – also zu einer Zeit, da die Unfähigkeit zu trauern als zweite Schuld sich herauszubilden begann – findet sich ein Diktum, das den Kulturbetrieb bis heute tief ins Herz trifft: „Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch.“¹³ Das Gedicht, durch die bürgerliche Rezeptionsästhetik zum Inbegriff affirmativer Kultur gemacht, kann heute – das meint Adorno – ohne Bruch, der selbstgenügsame Kontemplation aufsprengt, nicht mehr akzeptiert werden. Kultur wird barbarisch, wenn sie nach Auschwitz heile Welt suggeriert.

In einem dem „Gedächtnis Eichendorffs“ gewidmeten Essay stellt Adorno fest: „An dem avancierten Bewußtsein wäre es, das Verhältnis zum Vergangenen zu korrigieren, nicht, indem der Bruch beschönigt wird, sondern indem man dem Vergänglichen am Vergangenen das Gegenwärtige abzwängt und keine Tradition unterstellt.“¹⁴ Nichts kann uns darüber hinweghelfen, auch und gerade nicht mehr der Schein der Kunst, daß der Glaube an den unaufhaltsamen humanen Fortschritt gescheitert ist. Kultur (vor allem auch Theater) kann dafür sorgen, daß dem Menschen unglückliches

8 Vgl. Peter Koslowski, Die Baustellen der Postmoderne. Wider den Vollendungsdruck der Moderne, in: Neue Zürcher Zeitung vom 12./13. 4. 1986.

9 Vgl. Florian Rötzer (Hrsg.), Denken, das an der Zeit ist. Einleitung. Frankfurt a. M. 1987, S. 9, 14.

10 O. Marquard (Anm. 4), S. 15.

11 Klaus Laermann, Das rasende Gefasel der Gegenaufklärung, in: Merkur, (1985) 433, S. 211 ff.

12 Theodor W. Adorno, Negative Dialektik, Frankfurt a. M. 1990, S. 358.

13 Ders., Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft, München 1963, S. 26.

14 Ders., Noten zur Literatur I, Frankfurt a. M. 1980.

Bewußtsein erhalten bleibt, damit er nicht im bewußtlosen Glück versinkt. Erinnerungsarbeit muß das Gedenken an den Holocaust aufrechterhalten (62 Prozent der Deutschen, 66 Prozent im Westen, 46 Prozent im Osten, wollen einen Schlußstrich unter die Vergangenheit ziehen).

Auschwitz, als realer Ort, lokalisiert eine weltgeschichtliche Katastrophe. Auschwitz symbolisiert sie auch; es steht hier stellvertretend nicht nur für die vielen Konzentrations- und Vernichtungslager der Nationalsozialisten, für die Kriegsverbrechen des Zweiten Weltkrieges wie für diejenigen vorausgegangener und nachfolgender Kriege: es weist auf Katyn, Dresden und die Killing Fields von Vietnam, Kambodscha und Afghanistan. Damit wird keineswegs direkte Vergleichbarkeit behauptet; die Genozide dieses Jahrhunderts wie der früheren Epochen haben unterschiedliche Ursprünge, unterscheiden sich zumindest graduell im Umfang und in der Furchtbarkeit ihrer Durchführung. Es gibt auch keinen Grund, die Einmaligkeit des bürokratisch wie industriell organisierten Massenmordes an den Juden durch die Deutschen zu relativieren; wegen dieser Einmaligkeit sollte auch vermieden werden, den Nationalsozialismus als Faschismus zu bezeichnen. Doch kann Auschwitz zusammenfassend-stellvertretend Zeichen dafür sein, daß der Grund für den Glauben an den Sinn von Geschichte verloren ging.

5. Das Bild vom Engel der Geschichte

In seiner wohl letzten Arbeit *Über den Begriff der Geschichte*, ehe er sich 1940 auf der Flucht vor den Nationalsozialisten in Spanien das Leben nahm, entwarf Walter Benjamin, anknüpfend an ein Bild von Paul Klee (*Angelus Novus*) ein Bild vom Engel der Geschichte. Er scheint im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. „Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat, und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“¹⁵

Der in Anknüpfung an Gedankengänge Theodor W. Adornos und Walter Benjamins skizzierte Kultur- und Geschichtspessimismus – als Teil von Lebenspessimismus, der sich zum Zynismus steigern kann (was hülfte es der Welt, wenn sie weiterbestünde, angesichts der sich stündlich und täglich immer mehr anhäufenden individuellen und kollektiven Bösartigkeit, die die kritische Masse erträglichen Leidens eigentlich längst überschritten hat) –, dieser Kulturpessimismus widerlegt sich in einem gewissen Sinne selbst, da er Kulturpessimismus ist. Während der Mensch als Täter gedanken- und gefühllos, damit auch sprachlos, möglicherweise lediglich mit Wortgestammel, das Böse tut, und der Mensch als Opfer in seinem Leid verstummt, reflektieren der Philosoph wie der Künstler mit begrifflicher Stringenz bzw. sinnlicher Metaphorik dieses Böse und dieses Leid, sich von beidem damit distanzierend, beides sublimierend.

Walter Benjamin beschwört mit großartig ästhetisch-rhetorischem Gestus geschichtliche Ausweglosigkeit, und zwar mit einem Pathos, das solcher Ausweglosigkeit widerspricht. Der Glaube an das Wort und den Geist verlieh Benjamin die Kraft zum Zweifel an der Verzweiflung: Auf der Flucht vor den nationalsozialistischen Schergen über die Pyrenäen hat Benjamin sein Manuskript gerettet. Es war ihm wichtiger als die eigene Person. Der schwächliche Denker, der mit letzter Anstrengung den Verfolgern zu entkommen trachtete, wollte weniger sein Leben, als vielmehr das Produkt seines Geistes retten. In der Tat: nachdem Benjamin, trotz geglückter Flucht, aufgrund des Gerüchts, er würde von den Spaniern wieder an die Deutschen ausgeliefert, Selbstmord begangen hat, bleibt dieser Geist stärker als die Macht der Vernichtung. Sein Werk überlebte und übt heute einen großen Einfluß auf das geistige Leben der Bundesrepublik aus.

6. Das Prinzip Aufklärung

So „erbauen“ sich heute Menschen an der zweiflungsvollen Engel-der-Geschichte-Metapher, die eben, da Metapher, Verzweiflung zumindest mildert. Wer in Bildern denkt, überantwortet sich noch nicht der letalen Kargheit des Endspiels. In aktiver Gegenposition zum hilflosen Engel der Geschichte steht Günter Eichs Aufforderung an den Menschen, Widerstand zu leisten (die Schlußverse aus den *Träumen*) – ein Beispiel für den lyrisch-ästhetischen Wärmestrom, der acherontische

¹⁵ Walter Benjamin, in: *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Werkausgabe, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1980, S. 697f.

Kälte zu bannen vermag (und die neuen sozialen Bewegungen sind ein Beweis für die Erfolgsmöglichkeit von Widerstand):

*„Nein, schlaft nicht, während die Ordner der Welt
geschäftigt sind!
Seid mißtrauisch gegen ihre Macht, die sie vorgeben
für euch erwerben zu müssen!
Wacht darüber, daß eure Herzen nicht leer sind,
wenn mit der Leere eurer Herzen gerechnet wird!
Tut das Unnütze, singt die Lieder, die man aus eu-
rem Munde nicht erwartet!
Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe
der Welt!“¹⁶*

Die Wirkungslosigkeit des Prinzips Aufklärung tritt uns freilich ständig und nachdrücklich entgegen. Eine „Spiegel“-Umfrage Anfang 1992 zeigt, daß 13 Prozent der Bundesbürger antisemitisch eingestellt sind; diese Einstellung korrespondiert mit deren negativem Verhältnis zu anderen Minderheiten, vor allem Ausländern. Angesichts der Überheblichkeit, mit der Westdeutsche den Ostdeutschen gegenüber treten, ist bemerkenswert, daß man bei der Umfrage auf nur vier Prozent Antisemiten in Ostdeutschland stieß (Westdeutschland: 16 Prozent). Dennoch ist wohl davon auszugehen, daß die Vereinigung der beiden deutschen Teile die mit dem negativen Provinzialismus verbundenen Gefahren verstärkt. Die Stasi-Akten zeigen, in welcher extensiver Weise die moralische Substanz in den fünfundvierzig Jahren eines totalitären Regimes dahinschwand.

Nationalsozialismus wie Stalinismus haben auf eklatante Weise deutlich gemacht, daß Menschen nicht nur zur Unmenschlichkeit verführt werden, sondern in der Unmenschlichkeit ihre eigentliche Bestimmung erblicken. Die Banalität des Bösen war, zumindest für lange Zeit, sehr erfolgreich. Auf der anderen Seite kann gerade Kulturpolitik dafür sorgen, daß die Westdeutschen in ihrer geistig-seelischen Beliebtheit und Gleichgültigkeit mit Hilfe ostdeutscher Erfahrung aufgerüttelt, mit einer Ernsthaftigkeit konfrontiert werden, die das warenästhetische All-is-pretty, die Egozentrik, die geistige Langeweile, den amoralischen Überdruß aufzurauen vermag. Trotz einer böseartig-pedantischen Überwachungsbürokratie konnten sich in der DDR Nischen der Ungleichzeitigkeit entwickeln. In diesen Enklaven einer heimelig-unheimlichen Privatheit gelang einer nicht unerheblichen Zahl von Menschen, sich sowohl dem östlichen ideologischen Vereinnahmungsdruck als auch dem westlichen Modernitätssog zu entziehen. War das

Rezept des Entzugs auch eskapistisch, so kann die DDR-Kultur doch einen wichtigen Beitrag zu einer zukünftigen neuen Gesamtkultur leisten. Mit Recht betont Günter de Bruyn, daß die vierzig Jahre andersgearteten politischen Lebens in Unterdrückung und Mangel, in sozialer Sicherheit und Unmündigkeit das östliche Bewußtsein in spezieller, nicht nur unguter Weise geprägt hätten: „Literatur, Musik oder Sozialempfinden haben in dieser Zeit eigene Töne bekommen, deren Mitwirkung in einem künftigen deutschen Konzert man sich wünscht. Dieses sollte aber, da alles Kulturelle Zeit braucht zum Reifen, nicht zu früh und zu heftig einsetzen, damit leise Töne darin nicht verloren gehen. Denn so günstig auch einheitliche Märkte und Verkehrsordnungen sein mögen, so schlecht sind Einebnungen im Kulturellen – eine Regel, die natürlich nicht nur für Deutschland, sondern auch für ein einheitliches Europa gilt.“ Auf eine semantische Fälschung, der auch die Linken weitgehend verfallen sind, sei an dieser Stelle hingewiesen: Die DDR ist *nicht am real existierenden Sozialismus*, sondern *am real nicht existierenden Sozialismus* zugrunde gegangen – jedenfalls bleibt für mich die Idee einer humanen, sozialen und demokratischen Gesellschaft eine große Hoffnung.

Die realutopische Vision von einer deutschen Kultur, die auf spannende, ihre Spannungen sublimierende, also „veredelnde“ Vielstimmigkeit angelegt ist und jedes Unisono vermeidet, wird dann vom Kopf auf die Füße gestellt werden können, wenn sie der Kopfarbeit verpflichtet ist. Diese gipfelt im Verfassungspatriotismus. Er bedarf der Kraft zum Standhalten, des fröhlichen Pessimismus, eines engagierten Skeptizismus, eines von Sisyphos abgesehenen zweifelnden Enthusiasmus. Die Kraft zum Standhalten entwickelt sich paradox beim Flüchten. Denn erst mit der Entfernung von den Hauptquartieren prinzipienloser, heuchlerischer Opportunisten kann Kultur ihrem „Luftgeschäft“ nachgehen – eben an den Rändern, den Boden zentraler Tatsachen verlassend.

Natürlich ist mit solchen „Eckwerten“ das weite Feld des Politik-Begriffs nicht aufgefächert; aber wo sich Theater mit seinem Stückerepertoire (einschließlich Dramatisierung, Ausgrabung, Aktualisierung, Collage, Szenische Lesung, multimediale Präsentation) stofflich ansiedelt, ist im Rahmen der Fragestellung „Politik und Theater“ unwesentlich, wenn nur das Motto „Mensch werde wesentlich!“ beachtet wird. Dieser Imperativ zielt auf den Tugendkatalog der *Aufklärung*. „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung

16 Günter Eich, *Träume*, Frankfurt a. M. 1953, S. 180.

eines anderen zu bedienen. Selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursache derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der Entschließung und des Mutes liegt, sich seiner ohne Leitung eines andern zu bedienen. Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.“¹⁷

II. Theater und Politik

Warum Theater? Wird Theater im Rahmen der Postmoderne – jenseits von Aufklärung – zu einer rein hedonistischen Veranstaltung, zum selbstreferentiellen Pläsier? Semiotik siegt dann über Semantik: der Aufstand der Zeichen verdrängt die Inhalte und Substanzen; die Inszenierung kümmert sich nicht um die Essenz. Um mit Odo Marquard zu sprechen: Theater erweist sich als Inkompetenzkompensationskompetenz. „Im Westen wurde immer viel Theater gemacht, an Theater aber gab es immer nur wenig. Das, was sich heute so nennt, sieht ziemlich verbraucht aus. Das Theater selbst tut müde kund, daß es nach allem komme. Als postmodernes beschreibt es bekanntlich den Zerfall aller Konnotationen, es betreibt Recycling mit allem, was ihm unter die Hände kommt, und wünscht, allem zum Trotz, inmitten des Abfallhaufens Reinheit zu bewahren. An der Moderne rächt es sich besonders boshaft, indem es ihren Hilferuf nach dem sinnstiftenden Subjekt nur wahrnimmt, um diese Herrschaftsform durch heutige, erheblich effektivere, zu ersetzen.“¹⁸

1. Der „Schaurahmen“

Welcher Kulturbegriff steht demgegenüber hinter der Forderung, daß Theater ein Forum öffentlicher Diskussion sein sollte? Theater, in Gegensteuerung zum Sinn-Defizit, präsentiert nicht Lösungen; es werden Lebens- und Weltentwürfe „durchgespielt“, durch „Inszenierung“ (der sinnlichen Erschließung von Gedankenräumen) der reflektierenden Betrachtung wie der empathischen Anmutung „angeboten“. Wichtig ist dabei die Einsicht, daß Theaterkultur immer auch eine

„Kultur von unten“ ist – ein behutsames Nachspüren kreativer Sensibilität, eben ein „Schaurahmen“, über den Max Frisch in seinen „Tagebüchern“ notiert: „Auf der offenen Probephöhne geht gelegentlich ein Arbeiter über die Bretter. Er schüttelt den Kopf, bleibt stehen und schimpft gegen einen andern. Eine Schauspielerin, in Mantel und Hut, erscheint und ißt einen Apfel; sie sagt dem Arbeiter guten Morgen, nichts weiter; dann wieder Stille, die leere Bühne, manchmal ein Poltern, wenn draußen eine Straßenbahn vorüberfährt. Die kleine Szene, die sich draußen auf der Straße tausendfach ergibt, warum wirkt sie hier so anders? Die beiden Leute, wie sie eben über die Bühne gehen, haben ein Dasein, eine Gegenwart, ein Schicksal, deren Vorhandensein als Geheimnis den Spiel-Raum erfüllt. Etwas an dem kleinen Erlebnis scheint mir wesentlich, erinnert auch an die Erfahrung, wenn wir einen leeren Rahmen nehmen, und wir hängen ihn versuchsweise an eine bloße Wand; und vielleicht ist es ein Zimmer, das wir schon jahrelang bewohnen: Jetzt aber, zum erstenmal, bemerken wir, wie eigentlich die Wand verputzt ist. Es ist der leere Rahmen, der uns zum Sehen zwingt. Zwar sagt uns der Verstand, daß der Putz, den wir umrahmen, nicht anders sein kann als auf der ganzen Wand; er ist ja nicht anders, in der Tat, nicht um ein Korn. Aber er erscheint, er ist da, er spricht. Warum werden Bilder denn gerahmt? Warum wirken sie anders, wenn wir sie aus dem Rahmen lösen? Sie heben sich nicht mehr von den Zufällen der Umgebung ab; sie sind, einmal ohne Rahmen, plötzlich nicht mehr sicher; sie beruhen nicht mehr auf sich allein; man hat die Empfindung, sie fallen auseinander, und man ist etwas enttäuscht; sie scheinen schlechter, plötzlich, nämlich schlechter als sie sind. Der Rahmen, wenn er da ist, löst sie aus der Natur; er ist ein Fenster nach einem ganz anderen Raum, ein Fenster nach dem Geist, wo die Blume, die gemalte, nicht mehr eine Blume ist, welche welkt, sondern Deutung aller Blumen. Der Rahmen stellt sie außerhalb der Zeit. Insofern besteht ein ungeheurer Unterschied zwischen der Fläche, die innerhalb eines Rahmens liegt, und der Fläche überhaupt, die endlos ist. Gewiß wären es üble Maler, die darauf vertrauen, daß sie ein Bild mit dem Rahmen retten können; gemeint ist nicht, daß alles, nur weil es innerhalb eines Rahmens stattfindet, die Bedeutung eines Sinnbildes bekomme; aber es bekommt, ob es will oder nicht, den Anspruch auf solche Bedeutung. Was sagt denn ein Rahmen zu uns? Er sagt: Schau hierher; hier findest du, was anzusehen sich lohnt, was außerhalb der

17 Immanuel Kant, Sämtl. Werke, hrsg. von Karl Rosenkranz und Friedrich W. Schubert, Siebenten Theils Erste Abtheilung, Leipzig 1838, S. 145 ff.

18 Slobodan Šnajder, Im Rampenlicht der Polarnacht. Frißt die Utopie ihre Kinder?, in: Theater heute, (1991) 1, S. 8.

Zufälle und Vergängnisse steht; hier findest du den Sinn, der dauert, nicht die Blumen, die verwelken, sondern das Bild der Blumen, das Sinn-Bild.¹⁹

2. Die „Schaubühne“

Anders der Schaurahmen, den Friedrich Schiller in seiner Abhandlung *Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet*²⁰ (1784) dem Theater zuordnet: Ein allgemeiner unwiderstehlicher Hang zum Neuen und Außerordentlichen, ein Verlangen, sich in einem leidenschaftlichen Zustande zu fühlen, habe der Schaubühne die Entstehung gegeben. Neben dem Understatement des Textes von Max Frisch nun das Pathos, das den Ideenhimmel exploriert. Theater ist sowohl „Kultur von unten“ als auch „Kultur von oben“: Vor-schein der Idee, die zum humanen Handeln zu enthusiasieren versucht. Das Theater, meint Schiller, sei eine moralische Anstalt, eine Anstalt der höheren Sittlichkeit. Das war vom Dichter der *Räuber* nicht so gemeint, daß dort von Künstlerpriestern die affirmativen Kulturgüter aus dem Himmel der Idealität gepflückt und dem darhenden Volke gunstvoll dargeboten würden. Das Gute, Schöne und Wahre soll es schon sein, aber in Form „aufwühlender“ Dialektik, also auf eine Weise, die betroffen macht; Spiel – am Abgrund. Man muß wissen, daß bei dem, was fiktiv idealiter erlebbar wird, die Wirklichkeit draußen vor der Tür droht. Und auch das Idyll nistet auf dem Boden der Schwermut. Theater – nicht als Seelenbadeanstalt; wohl aber, damit Sittlichkeit nicht ohne Fleisch bleibt, eine Anstalt höherer Sinnlichkeit. Im Theater werden Gedanken, Reflexionen, Gefühle, Handlungsanweisungen plausibel vorweggenommen und „diskutabel“ zum Nachvollzug gebracht – die jeweilige „Gegenposition“ inbegriffen.

3. Theater als kultur-demokratische Einrichtung

Gerade weil Demokratie Diskurs ist, ist Theater eine der wichtigsten kultur-demokratischen Einrichtungen. Eine solche Beschreibung von Theater impliziert, daß dieses nicht zur Indoktrinationsmaschinerie herunterkommen darf, nicht als ideologischer Oberlehrer mit erhobenem „gesellschaftsrelevanten“ Zeigefinger auftritt. Herbert Marcuse sagt mit Recht – nach rechts wie nach links gesprochen –, die revolutionäre Wirkung der Kunst liege in ihrer Wirkung als Kunst. Jeder

greift gerne nach der Wahrheit, wenn sie angeboten wird; Theater ist der Ort der vielen Wahrheiten; Lernort für die Widersprüchlichkeit von Wahrheit; Erlebnisort für Antinomien. Im Theater wird „aufgehoben“, nach Hegel: überwunden, bewahrt, erhöht. Im Theater gerät Verunsicherung zum Vergnügen – wenn begriffen wird, daß in Verunsicherung, die nicht mit Unsicherheit zu verwechseln ist, eine wichtige humane Leistung liegt. Der Verunsicherte ist dann zur Kommunikation viel bereiter. Mit-Freude und Mit-Leid macht uns sozialer, ohne daß deshalb das große Wort von der Katharsis verwendet werden muß. Theater bietet „Simulation“ an, die „spielerisches Lernen“ ermöglicht – stellvertretende Daseins-erfahrung, die das „Werk-Zeug“ für Daseinsbewältigung entwickeln hilft.

Die Industriegesellschaft mit ihren zunehmenden Zwängen bedarf als Gegengewicht der zum Tun herausfordernden Offenheit. Die durch die künstlerische Produktion verdeutlichten (audiovisualisierten) Möglichkeiten vielfältigen, alternativen, ungewöhnlichen, unerwarteten Verhaltens und entsprechender „beweglicher“ Einsicht und Lebensgestaltung, können zu einer Erweiterung der individuellen wie kollektiven Bewußtseinslage führen. Mit Hilfe künstlerischen „Displays“ kann die Gefahr der „Eindimensionalität“ überwunden, also mehrdimensionales Denken und Fühlen als Voraussetzung für pluralistische Verständigung bewirkt werden. Aleatorik (zufallsbestimmtes Spiel) als Auflockerung ist in diesem Sinne ein Hilfsmittel für die Überwindung von Stereotypie, für die Aufbrechung von Tabus und Ideologemen. Sie beinhaltet konstante Verunsicherung, die, als Erschütterung fester „Positionen“, für Kommunikation aufschließt. Die Erfahrung wird möglich, daß die Wahrheit nicht beim einzelnen und „Einzigem“ liegt, sondern zu zweien beginnt.

Die immer mehr undurchschaubar werdende Welt mit ihren komplexen Systemen und komplizierten Zusammenhängen bedarf einer verbindenden Sprache, verbindender Symbole, die zum Beispiel über das Theater „angeboten“ werden können. Die derart „theatralisch-plausible“ Kommunikation gibt Anlaß für kollektive Reflexion, da sie durch eine kollektiv zugängliche „Sprache“, die Sprache künstlerischer Bilder, vermittelt wird.

Das entscheidende Merkmal einer funktionierenden demokratischen Gesellschaft ist es, daß Reflexion und Selbstreflexion immer wieder in Gang kommen und in Gang gehalten werden; dazu be-

19 Max Frisch, Tagebücher, Frankfurt a.M. (1946) 198, S. 63 ff.

20 Friedrich Schillers sämtliche Werke in zwei Bänden. Zweiter Band, Leipzig – Wien – Teschen 1870, S. 367 ff.

darf es ständiger Impulse und Herausforderungen. Diese Dynamik kann durch die provozierenden Anstöße des Theaters mitbewirkt werden – provokativ insofern, da dem „Üblichen“, Gewohnten, Etablierten, Erwarteten – im Spiel freilich nur – entgegengesetzt wird.

4. Bewußtseinswandel durch Theater

Beim Stand von „Massenkultur“ und „Massenbildung“, das heißt, beim gegenwärtigen Mangel an Massenkultur und Massenbildung, können diese Zielvorstellungen von Theater und Kunst nicht wirklich „verständlich“ gemacht werden. Das potentielle Publikum ist weder geschult noch motiviert, Theater unter diesen Aspekten zu begreifen, und bleibt deshalb dem Theater fern. Dringlich ist daher die Beantwortung der Frage, wie das vorherrschende Bewußtsein zugunsten zukünftigen Bewußtseins verändert, wie Theater im Sinne der erwähnten Grundelemente als gesellschaftspolitische Notwendigkeit vermittelt werden kann. Der aggressiv-pädagogische Weg etwa der „Publikumsbeschimpfung“ scheint ebenso erfolglos zu sein wie der Publikumstropismus, das heißt die Anpassung an den Massengeschmack. Im ersten Fall wird statt Lernprozessen eine kulturelle Trotzreaktion bewirkt. Das Publikum reagiert mit Frustrationsaggressivität, die sich zum Beispiel in der Kündigung von Abonnements und der Rückgabe von Abonnementkarten äußert. Bei einer Anpassung an den Massengeschmack wird sich das gesteckte Ziel, das Publikum zu größerer Bewußtheit zu bringen, erst recht nicht erreichen lassen. Versehe man, so meinte George Bernard Shaw, den bitteren Kern mit einer süßen Schale, so erweise das Publikum sich als schlauer; es schnulle die süße Schale ab und spucke den bitteren Kern heraus.

Der *evolutionäre Weg* bietet sich an; er ist freilich ein Weg, der sehr umfangreicher Flankierungsmaßnahmen bedarf: Um brauchbare und kontinuierliche Orientierungs- und Verständigungshilfen anbieten zu können, sind personelle und materielle Investitionen unvermeidbar. Es wird keiner oberflächlichen Pädagogisierung des Theaters das Wort geredet; es geht um tiefgestaffelte Maßnahmen progressiver Massenaufklärung.

Das kann zum Beispiel auf folgende Weise geschehen: Die künstlerischen „Produkte“ werden so dargeboten, daß durch die Qualität der Inszenierung der Anstoß für Diskussion und Reflexion gegeben wird. Die Inszenierung muß aufgrund

ihres Regiekonzepts „bedeuten“ und „betreffen“. Den Regieaufgaben und der Verpflichtung von Regisseuren (auch der Zeit, die ihnen jeweils für Inszenierungen zur Verfügung gestellt wird) ist größtes Augenmerk zuzuwenden. Der Regisseur sollte, ehe er seine Aufgabe übernimmt, im Sinne künstlerischer Konkurrenz „getestet“ werden. Dazu bieten sich Workshops und Gruppendiskussionen an. Ferner darf sich die Arbeit des Regisseurs nicht allein in „genialer Einsamkeit“ vollziehen; in den einzelnen Stadien seiner Arbeit muß er in ein kritisches Gespräch eingebunden bleiben (zum Beispiel im Produktionsteam).

Darüber hinaus sollte eine enge Zusammenarbeit zwischen Theater und anderen kulturellen Einrichtungen stattfinden, damit die durch den Spielplan initiierte geistige Auseinandersetzung weitgreifend nutzbar gemacht wird. Von großer Wichtigkeit sind auch Maßnahmen wie offene Proben und in beide Richtungen verlaufende Kommunikation und Information, vom Theater zum Publikum und umgekehrt. Information und Kommunikation müssen dabei auch außerhalb des konventionellen Verständigungssystems erfolgen. Wer zum Beispiel heute ein Programmheft lesen „kann“, ist bereits in einem ganz bestimmten Denk- und Sprachmuster zu Hause; mit Hilfe programmierter Information könnten auch Personengruppen in die Verständigung einbezogen werden, die nicht über den traditionellen Vorrat kultureller Zeichen verfügen.

Soziolinguistisch ist Kultur- und Theaterwerbung vor allem auf die potentielle Publikumsgruppe auszurichten. Das Theater soll sich als Forum erweisen. Ivan Nagel meint, daß es das Spezifische des Theaters sei, die Menschen zusammenzubringen; es sei Ort lebendiger Gemeinschaft²¹. Die Freude am Spiel sollte Solidarität diesseits und jenseits der Rampe bewirken bzw. die Rampe als Barriere entfernen. Die szenische Aktion muß das Publikum so packen, daß es mitspielt, auch wenn es im Fauteuil sitzen bleibt. Innerlich soll es sich nicht zurücklehnen und in die Indifferenz zurücksinken wollen. Die szenische Aktion sollte vom Zentrum Theater hinausgetragen werden in die Stadtteile, sie muß vielerorten stattfinden. Neben dem Lernziel Solidarität steht das Lernziel Beweglichkeit; im besonderen die Freude am Steinwälzen, die Sisyphos generell zur Symbolfigur kulturellen Engagements macht.

²¹ Vgl. Süddeutsche Zeitung vom 20/21. 12. 1970.

III. Freie Theater: Avantgarde einer neuen Theaterkultur

Geist bedarf des Geldes; aber Geist könnte in den öffentlich finanzierten Theatern auch mit weniger Geld auskommen. Je klarer und konsequenter das verwaltet wird, was verwaltbar ist, um so mehr Spielraum wird für die künstlerische Aktivität und Kreativität zur Verfügung stehen. Theatermachen im gesellschaftsrelevanten Sinne setzt bildungsökonomisches Verhalten voraus: Bildung macht die Investition rentabel, rechtfertigt somit den Einsatz der Mittel vor der Gesellschaft.

Die Auseinandersetzung mit der *Notwendigkeit* des Theaters als eines wichtigen Spielorts in der Kulturlandschaft Stadt verlangt nach einer Veränderung und Weiterentwicklung des Theaters. Dabei muß das Theater (als entauratisiertes Theater) auch – im wörtlichen wie übertragenen Sinne – „auf die Straße gehen“, das heißt, den Bürger an seinem Ort, vor Ort, zu erreichen suchen. Dies bedeutet nicht die Aufgabe des Kernortes, das heißt einer Einrichtung, die sowohl im technischen als auch im künstlerischen Bereich die Dependancen versorgt und zusammenhält, wohl aber größere Durchlässigkeit in Richtung Gesamtstadt. Vor allem sind „freie“ Theatergruppen bei ihrer Arbeit zu ermutigen und zu subventionieren; Off- und Off-Off-Bühnen garantieren dramatische Vielseitigkeit und polyzentrische Verteilung. Historische bzw. nichtsanierte Stadtteile bieten guten „Unterschlupf“ in aufgegebenen Garagen oder Fabriken, nicht mehr benötigten Depots oder Lagerhäusern, zu sanierenden Gebäuden. Off-Kinderbühnen (als Mitspieltheater) sind besonders zu fordern und zu fördern.

1. Öffentliche Theater: Hohe Kosten – wenig Inhalt

In der Einleitung zu einem Gespräch mit dem Theaterleiter und Regisseur Roberto Ciulli über das Modell Mülheim, das die These von den freien Theatern als Avantgarde einer erneuerten, erneuerbaren Theaterkultur verifiziert, heißt es: „Die Verteilungskämpfe im vereinten Deutschland nehmen zu; den neuen Bundesländern sind die subventionierten Stadt- und Staatstheater zum Luxus auf Widerruf geworden; selbst in der einst heimlichen Kulturhauptstadt München und in der offiziellen Kapitale Berlin winken angesichts finanzieller Überforderungen bereits Subventionskürzungen und letzte Theatersterbehilfen. Hier geht

es nicht nur den freien Gruppen an die Substanz. Weil inzwischen 80 Prozent der Stadttheater-Budgets nur noch die Verwaltungs- und Erhaltungskosten decken und kaum mehr ein Fünftel davon der Kunst auf der Bühne zugute kommt, ist das alte Stadttheater-Modell in seinen gewachsenen und verwucherten Strukturen immer schwerer zu rechtfertigen. Beim Theater an der Ruhr liegt dagegen das Verhältnis zwischen laufenden Betriebskosten und dem künstlerischen Etat bei 50 zu 50. Auch spielen Sie mit Ihrem Theater 53 Prozent des Etats an der Kasse wieder ein – bei den üblichen Stadttheatern sind es im günstigsten Fall 20 Prozent.“ Auf die Frage, was im deutschen Subventionstheater zu seiner Verbesserung geschehen müsse, antwortete Ciulli: „Das beste für eine strukturelle Erneuerung wäre natürlich, die Theater erst einmal zu schließen, allen zu kündigen, um dann wieder neu anzufangen. Diese Lösung ist leider nicht sehr realistisch. Wenn man die Tabula-rasa-Lösung nicht durchsetzen kann, muß man versuchen, die Kunstbeamtenmentalität am Theater in einem langwierigen Prozeß wieder auszutreiben. Im Theater geht es nicht um Technik und Verwaltung, sondern um den Schauspieler am Abend auf der Bühne. Es gibt zu viele Leute, die an Theatern unter Voraussetzungen arbeiten, als ob sie an einem x-beliebigen Arbeitsplatz wären. Theater ist nicht vergleichbar mit anderen Institutionen des öffentlichen Dienstes. Ein Schreiner an einem Theater ist etwas anderes als ein Schreiner in einem Möbelgeschäft, und ein Techniker, der eine Dekoration aufbaut, arbeitet für ein anderes Ziel als ein Möbelpacker. Dieses Bewußtsein ist im Stadttheater verlorengegangen.“²²

„Leerlauf als Struktur“ – so lautet die exemplarische Diagnose eines Gutachtens über das Stuttgarter Staatstheater. „Achtzig bis neunzig Prozent des Personals eines Theaters sind keine Künstler. Sie ermöglichen Kunst, indem sie der Technik, den Werkstätten, der Verwaltung dienen. Und sie dienen einem byzantinischen System komplizierter Abläufe und Verhältnisse, die ganz und gar gewerkschaftlich bestimmt sind. Die eine Schicht baut das auf, wovon die andere Schicht nicht so recht weiß, ob sie es abbauen darf. Auch wenn es nichts aufzubauen gibt, ist die Aufbauschicht trotzdem da. Und die Schicht, die abbaut, kommt mit dem Abbauen oft nicht zu Rande, so daß Abzubauenes liegenbleibt, von dem die nächste Schicht eigentlich die Finger lassen muß, denn ihre Sache ist das Aufbauen. Und so weiter. Das Thea-

²² Peter von Becker und Franz Wille: Gespräch mit Roberto Ciulli: „Wir subventionieren das Mittelmaß“, in: Theater heute, (1992) 1, S. 2 ff.

ter als Betrieb erweist sich als wohlorganisierter Teufelskreis. Stetig zunehmende Arbeitszeitverkürzungen, Pausenregelungen, streng vorgeschriebene Arbeitsanfangs- und -endzeiten tun ein übriges, um die Kunst, die dabei noch herauskommen soll, mehr zu behindern als zu fördern. Gefördert wird dabei nur eines: die Kosten.²³

Gerhard Stadelmaier spricht vom „Hybridtheater“: „Die Inhalte tendieren gegen Null, die Strukturen aber gegen Unendlich. Zur Zeit erlebt man eine deutsche Doppelhypertrophie. Die Theater im Osten werden in ihren alten Formen, Strukturen und Beständen bis Ende 1993 künstlich erhalten, zentral von Bonn aus alimentiert. Alle tun im Osten so, als gehe es ewig so weiter, auch wenn die immer noch finanzschwachen Städte und Länder von 1994 an im Osten die riesige Theateraltlast kaum schultern können. Östlich der Elbe herrscht trotziges Beiseiteschauen bei leisem Unmut. Im Westen aber herrscht sattes Nichtsehenwollen bei lautem Gejammer. Man malt Verluste an die Wand und erlebt schon den finanziellen Status quo als Schmach. Nur immerwährendes Wachstum und immer mehr Mittel schaffen eine nie zu befriedigende Zufriedenheit – obgleich die Zeiten lange schon nicht mehr danach sind.“ Als Beispiel wird die bisher aufwendigste aktuelle Frankfurter Schauspiel-Produktion der Saison 1991/92 herangezogen: Rotkäppchen und der Wolf (bei der übrigens 130 Raummeter Holz verbaut wurden). „Eine riesige Verschwendung an Bestuhlung, Beschallung, Beleuchtung für ein vier Stunden währendes Nichts aus plappernden Endlos-Reimen eines dramatisch dilettierenden Juristen. Eine der ödesten Veranstaltungen seit langem, aber auf höchsten Apparaturen laufend. Ein Direktionsstab, der laut Spielplanprospekt aus sechzehn leitenden Leuten besteht, hat dies befördert, zumindest aber nicht eingegriffen.“²⁴

Die Diskrepanz zwischen der Bezuschussung freier Gruppen und der Finanzierung der öffentlich-etablierten Theater läßt sich auch an den Vergütungen für Intendanten und Regisseure ablesen, welche vielfach die kritische Masse erreicht haben und nach einiger Zeit zu einer gefährlichen Kettenreaktion führen könnten. Der Protest gegen Theateratkürzungen verliert seine Glaubwürdigkeit,

wenn die führenden Protagonisten für sich persönlich extensiv nach den öffentlichen Geldern greifen. Gerade die freien Theatergruppen können den Vorstellungen des „Kommunitarismus“ gerecht werden, zu dem wesentlich Liberalität und „Konvivalität“ gehören. Das Zusammenleben und Zusammen-Lebendigsein geschieht dann inmitten der Solidarität eines Theaters, das sich nicht als Teil von Bürokratie, sondern als „Truppe“ begreift.

2. Politik im Theater

Politik im freien Theater impliziert, daß Theater als moralische Anstalt den Vor-Schein von Freiheit zu vermitteln, auf eindrucksvolle Weise zivile Nachdenklichkeit hervorzurufen vermag. Im Gegensatz zum Hedonismus, zur Unverbindlichkeit und Beliebigkeit der Postmoderne, greift politisches Theater auf Aufklärung zurück, darum bemüht, das Rasonieren des Publikums anzuregen. Der Vorhang zu und alle Fragen offen – der Weg wird zum Ziel; im Theater sollen die Menschen nicht abgeholt, sondern in Gang gesetzt werden. Farbige Bedarfsdeckung tritt zurück gegenüber der libidinösen Anstrengung des Begriffs. Denklust ist Mittelpunkt fröhlicher Aufklärung; Trauerarbeit über verspielte Freiheit tut not.

Politik im Theater verlagert sich auf freies Theater, da öffentlich finanziertes Theater im Leerlauf bewegungslos wird. Die im selbstreferentiellen Egoismus verharrenden und sich zu Tode apparatisierenden Staats- und Stadttheater geben ihren Diskurscharakter auf und lassen mit dem Mangel an Spielplankonzeption und künstlerischer Leistung das Publikum in Ratlosigkeit zurück. Freie Theater, deren Qualität und Engagement nicht zu romantisieren ist, haben die Chance, als „Truppe“ den „Spielgrund“ zu „radikalisieren“, aus den Wurzeln ihrer künstlerischen Befindlichkeit Kraft zu beziehen und damit den schalen Hedonismus bzw. die kostspielige „Zitadellenkunst“ wie den kunstgewerblichen Elitismus hochdotierter Pseudo-Provokateure zu beenden.

Politik ist Testfall für ein Theater, das in Freiheit „Bindung“ sucht, sich auch durch Inhalte herausgefordert fühlt. Politik wird dabei verstanden als ichstarke Bereitschaft, gesellschaftliche Selbstaufgabe durch die Selbst-Aufgabe des Anstiftens, Eingreifens, Gestaltens, Sich-Einmischens zu überwinden.

23 Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 12. 4. 1990.

24 Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 3. 2. 1992.

Kulturelle Konzepte und Szenen im Vergleich

Ihr literarischer Niederschlag in BRD und DDR

Man muß nicht Kulturanthropologie studiert haben, um zu wissen, daß Kultur eine „typische Chance menschenmöglichen Verhaltens“ (Lexikon) ist, jedenfalls mehr als eine bloße Freizeitbeschäftigung. „Unentdeckte Welten der Mannigfaltigkeit und Feinheit“ fand Herder im Menschen und seinen Sinnen ruhen und forderte darum deren Entwicklung, durchaus in Verbindung mit dem Sinn für die Künste: „Welche Tiefen von Kunstgefühl liegen in einem jeden Menschensinn verborgen, die hie und da meistens nur Not, Mangel, Krankheit, das Fehlen eines anderen Sinnes, Mißgeburt oder ein Zufall entdeckt und die uns ahnen lassen, was für andre, für diese Welt unaufgeschlossene Sinne in uns liegen mögen.“¹ Das Kunstgefühl gilt nur als Beispiel für weitere unaufgeschlossene Sinne, deren Entwicklung dann kurzerhand Kultur genannt wird.

Zu Kultur gehört der Ausdruck „Kultiviertheit“. Das ließe sich durchaus mit einem Rückgriff auf Herder begründen. So entkommt man recht geschwind dem Problem, Kultur oder Bildung allzu einseitig auf die Konsumfähigkeit von kulturindustrieller Produktion einzuschränken. In der Diskussion zum Geschmacksbegriff besteht diese Neigung; Pierre Bourdieu notiert zum Stichwort „Bildungsbeflissenheit“: „Die Angehörigen der unterschiedlichen gesellschaftlichen Klassen unterscheiden sich weniger darin voneinander, wieweit sie die Welt der Bildung *anerkennen*, als darin, wieweit sie sie *kennen*.“²

Eine gewisse Offenheit für andere Kulturen betrachten wir heute als Bestandteil von Kultur. Eine „naturwüchsig“ in sich selbst beruhende Kultur kann dem, was die Gegenwart an Kulturforderungen entwickelt hat, nicht gerecht werden. Sie kommt auch so gut wie nicht mehr vor – nicht einmal als Sehnsucht, es sei denn in Trivialromanen, die eine begrenzte Welt herstellen müssen, um dem vorgespiegelten Glück irgendeine Dauer zusprechen zu können.

1 Johann Gottfried Herder, Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit, Bd.1, Berlin und Weimar 1965, S. 136.

2 Pierre Bourdieu, Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, Frankfurt a. M. 1982, S. 500.

I. Einheit – Vielfalt

Daß Kultur Vielfalt bedeutet, war eigentlich immer schon bekannt. Deshalb hat der Begriff ja auch etwas wohltuend Vages behalten, was alle Spezifizierungsversuche (Zivilisation, Lebensform, Stil, Sozialordnung/Sozialisation usw.) nicht recht zu beheben vermochten. Immerhin gibt es eine synthetisierende Tendenz: „die“ griechische oder „die“ etruskische Kultur, heißt es, „die“ Kultur des Barock, der Klassik oder der Weimarer Republik. In neueren Schriften zur Kultur figurieren auch „die Industriekultur, die Tischkultur, die politische Kultur, die Streitkultur“ und manche andere.

Der Ausdruck „Kultur“ wird oft als Synthese benutzt, als Bindemittel, um Erfahrungen, um Geschichte überschaubar zu halten. So hat man früh schon gewisse Unterscheidungen reflektierbar gemacht: etwa die Differenz von Gebildeten- und Volkskultur im 18. Jahrhundert, eine Standes- und Schichtenkultur, ja Klassenkultur im 19. Jahrhundert. Regionale und nationale Kultur wurden unter der Fragestellung von Ungleichzeitigkeiten behandelt. Doch das alles hat den synthetisierenden Zugriff, die Dominanz des Konzepts von einer Leit- oder Zentralkultur kaum begrenzen können: Kultur muß danach die Einheit von Verschiedenem bezeichnen. Und die Analysen der kritischen Kulturtheorie, etwa der Frankfurter Schule, haben das mit dem Hinweis auf die Allmacht der Kulturindustrie von ihrer Seite her bestätigt.

In der Selbstverständigung, etwa der Deutschen nach dem 2. Weltkrieg, spielte dieses Konzept einer einheitlichen/einigenden Kultur eine große Rolle, spannte freilich Denken und kulturelles Handeln in die Machtblöcke ein. Das Abendland und seine „Kultur der Selbstbestimmung und Freiheit“ standen auf der einen Seite, der Kollektivismus und seine Kultur eines neuen, sozial-orientierten Menschen und einer „totalen Lebensdurchdringung“ auf der anderen. Jede Seite hielt zunächst ihr Konzept für das *einzig* wahre. Das sah nach erneutem Krieg aus. Dabei hatte es doch

gleich nach 1945 etwa in der Zeitschrift „Der Ruf“ geheißen: Das Gesetz, unter dem die junge Generation antrete, sei „die Forderung nach europäischer Einheit. Das Werkzeug, welches sie zu diesem Zweck anzusetzen gewillt ist, ist ein neuer, von aller Tradition abweichender Humanismus, ein vom Menschen fordernder und an den Menschen glaubender Glaube, ein sozialistischer Humanismus.“ So Alfred Andersch 1946/47.

Das ist noch den ethisch-politischen Konzeptionen der Roosevelt-Ära verpflichtet, dem Vorsatz, nur Eine Welt (One World) gelten zu lassen. Wie wenig das gelang (und wie wenig es auch so gemeint war), trat auf den Kongressen der Nachkriegszeit, dem 1. Schriftstellerkongreß 1947 in Berlin oder dem berühmt/berüchtigt gewordenen „Kongreß für kulturelle Freiheit“ 1950 ebendort, deutlich genug hervor. Provokativ reklamierte Melvin J. Lasky die Freiheit für den Westen, was die Gegenseite dazu veranlaßte, auf den Anteil der Sowjetunion an der Niederringung des Hitlerfaschismus zu verweisen. 1950 reagiert Johannes R. Becher noch deutlicher auf die als Einheitsideologie vortragenen Westansprüche, spricht von Haß, Ekel und Abscheu vor diesem antibolschewistischen Gesindel, von krimineller Clique und phosphoreszierender Fäulnis und erklärt unmißverständlich jeden Konsens für unmöglich: „Mit Spitzeln und Kriegsverbrechern gibt es keinerlei Art von Diskussion.“ In der westlichen „Ortsbestimmung der Gegenwart“ (vgl. die drei Bände dieses Titels von Alexander Rüstow 1957) war man nicht weniger zimperlich. Unumwunden bezeichnet Rüstow den Bolschewismus als „Spottgeburt aus Dreck und Feuer“ und findet, daß es eine friedliche Koexistenz zwischen Menschlichkeit und Unmenschlichkeit nicht geben könne. Zwar will er, daß der Westen den Kalten Krieg gewinnt, um einen dritten Weltkrieg zu vermeiden. Aber seine Tonlage schließt alle Risiken ein. Mit „Pflicht zur Freiheit“ meint er auch „die Befreiung der geknechteten Volksgenossen“. Wir stünden „mitten in dem großen Entscheidungskampf zwischen der freien und der totalitären Hälfte der Welt“, einem „Kampf auf Leben und Tod, in dem es auf die Dauer keine Koexistenz geben kann“³.

An dieses „kulturelle“ Klima ist zu erinnern, um sich klarzumachen, inwiefern das Einheits-Konzept für beide Seiten ideologisch besetzt und für eine kritische Öffentlichkeit untragbar geworden

3 Vgl. Alexander von Bormann, Der Kalte Krieg und seine literarischen Auswirkungen, in: Jost Hermand (Hrsg.), Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Literatur nach 1945, I. Bd. 21, Wiesbaden 1979, S. 90 ff.

war: Es wäre einem Votum für einen neuen Verteilungskrieg gleichgekommen.

Koexistenz setzte auch eine Teilung der Überbau-Ansprüche, eine Abkehr von Unteilbarkeits-Phantasmen, einen „geteilten Himmel“ voraus, ein Umdenken, das wiederum die Bedeutung von literarisch-kultureller Arbeit zu belegen vermag. Es hat viel Zeit in Anspruch genommen. Auch die nach dem Kalten Krieg einsetzende Rede von miteinander konkurrierenden Leitkulturen war noch keine Wende zu einem qualitativen Vielheitskonzept, selbst wenn die stets profilierten hervortretenden Subkulturen im Westen läßlich behandelt wurden. „Sub“ heißt ja: unterhalb. Und da – sozusagen im Keller – blieb die Kultur von mehr als achtzig Prozent der Bevölkerung: die Kultur der Arbeiter, der Jugendlichen, der Frauen, der Nichtseßhaften, der Ausländer, der Schwulen, der Delinquenten, der Sekten usw. Bald fand sich der emanzipatorische Begriff einer Gegenkultur oder Alternativkultur ein. Dieser wurde schon in den sechziger Jahren fast nur im Plural gebraucht, auch wenn damals die Tendenz noch stark war, „die“ Leitkultur von „der“ Gegenkultur abzugrenzen.

II. Multikultur?

Für die siebziger und achtziger Jahre können wir den Siegeszug einer verträglichen Vielfalt, einer kommunikativen Pluralität feststellen, die schließlich zu einem eigenen Etikett geführt hat: dem der Multikultur, der „multikulturellen Gesellschaft“, aber auch der „Postmoderne“. „Fortan“, heißt es bei Wolfgang Iser etwas pathetisch, „stehen Wahrheit, Gerechtigkeit, Menschlichkeit im Plural.“ Und er besteht auf dem unüberschreitbaren „Recht hochgradig differenter Wissensformen, Lebensentwürfe, Handlungsmuster“⁴. Vielheit in diesem Sinne ist eine antitotalitäre Option. Sie wird gern als „multikulturell“ bezeichnet, ein Schlagwort, das kultiviert klingt, Offenheit zu gewähren scheint und dem doch zur Zeit mit guten Gründen Kritik entgegenschlägt: „Da wo die Vielfalt des Angebots den eigenen Horizont weitet, aber nicht sprengt, wo das Fremde verwandt bleibt oder nur spiegelverkehrt wird, pflegt man die Differenzen mühelos und hält sie aus. Japanische Banken, spanische Restaurants, polnische Gänse, ghanesische Trommelkurse, indische Seife, Ferien in Peru – auf

4 Wolfgang Iser, Unsere postmoderne Moderne, Weinheim 1988. S. 5 ff.

dieser Ebene gibt es keine Probleme. Doch hat der Reiz des Anderen, des Exotischen kaum etwas mit dem politischen und sozialen Sprengstoff zu tun, der sich hinter der Formel einer ‚multikulturellen Gesellschaft‘ verbirgt. Da geht es um Fremde, die stören, um ‚Asylanten‘, ‚Zigeuner‘, ‚illegale Einwanderer‘, Bezeichnungen, die gern auch als Schimpfwörter verwendet werden. Wir sind mit Fremden konfrontiert, die als Migranten von Kriegen und Krisen durch die Welt gejagt werden.“⁵

Der Begriff einer multikulturellen Gesellschaft habe seine Karriere vor allem dem Umstand zu danken, daß unsere Gesellschaft keinen Begriff von sich selber hat, bezeichne nicht mehr als die Summe der vorhandenen Kulturen. „Wen meinten jene, die ‚wir sind das Volk‘ riefen, wen meinten sie nicht? Ausländerfeindliche Ausfälle in den fünf neuen Bundesländern legen es nahe, daß die Menschen aus Vietnam, Mozambique, Kuba, Polen, Angola oder China zu diesem ‚Wir‘, diesem einen Volk nicht gehören sollen, obwohl oder besser weil das SED-Regime ihnen mit ritueller Geste internationale Solidarität zugewiesen hatte.“⁶

Ist in dem Konzept „Multikultur“ aber nicht doch die Kraft, das Pathos einer qualitativen Vielfalt enthalten, wie sie die jüngst vergangenen Jahrzehnte kennzeichnet?

Im Rückblick auf die siebziger und achtziger Jahre lassen sich mehr als ein Dutzend kultureller Konzepte oder Modelle, Gruppen, Bewegungen namhaft machen, die diesen Differenzierungsprozeß vorangetrieben haben. Dabei ist es wichtig, daß es Tendenzen von hohem Allgemeinheitsgrad waren, die sich nicht wieder eingrenzen (oder ausgrenzen) ließen – so daß gar nichts weiter bleibt, als Kultur künftighin plural zu denken. Deutliche Kritik am Konzept einer „multikulturellen Gesellschaft“ hat Detlev Claussen vorgetragen: „Das Attribut ‚multikulturell‘ spielt nur mit dem Begriff der ‚Kultur‘. Es gehört schon zur journalistisch-soziologischen Designersprache, die veränderte gesellschaftliche Tatsachen neu auszeichnet, ohne sie intellektuell zu durchdringen. Die Einwanderer garantieren keineswegs die Existenz vieler Kulturen in einer Einwanderungsgesellschaft. Die Entwicklung einer Kultur hängt vom Verhältnis von Arbeit, Tausch und Sprache in einer Gesellschaftsform ab, die bestimmte historische Traditionen modellieren. Während noch die hoch-

kapitalistische Gesellschaft eine synthetische Kraft besaß, die alle kulturellen Traditionen aufzulösen schien, wirkt die gegenwärtige Gesellschaft zwar einwanderungsattraktiv, aber zugleich desintegrierend.“⁷

Wenn es stimmt, daß wir in einer deutschen Einwanderungsgesellschaft leben, deren kulturelle Traditionen der Realität „weit hinterherhinken“, so wird die Frage dringlich, wie eine Verständigung über die Versöhnung von Tradition und Neuanforderungen zustande kommen kann. Vielleicht kann die Vergegenwärtigung einiger kultureller Modelle, Muster, Szenen, Großthemen der siebziger/achtziger Jahre helfen, etwas für die neunziger Jahre auszumachen? Es ist ja an manches zu erinnern, das auch verlorengehen kann.

III. Interkulturelle Wahrnehmung

Beim Aufzählen multikultureller Szenen und Konzepte handelt es sich um einen Versuch, Vielfalt sichtbar zu machen, es geht also um interpretative Zugriffe auf wahrnehmbare (belegbare) Tendenzen mit gewissem Allgemeinheitsgrad (man vergleiche die Diskussion in den Feuilletons). Das Problem der Vielfalt ist mit der Unterscheidung von „multikulturell“ und „interkulturell“ zu greifen. Das Schreckgespenst der Zukunft in den westlichen Gesellschaften ist ja ein ethnisches Konfliktverhalten, wobei die Verteilung von Lebenschancen rücksichtslos ausgefochten wird. Ich folge der Argumentation Detlev Claussens: „Die Chance gesellschaftlichen Fortschritts, gesellschaftliche Lebensbedingungen zu verallgemeinern, die Basis gleicher Rechte für die Individuen, wird in einer ethnisch geordneten Gesellschaft zerstört. Unausweichliche Folge wäre eine Hierarchisierung der Ethnien nach Maßgabe der geringsten Friktion mit der herrschenden Kultur. Die existierende nachbürgerliche Kultur läßt sich nicht ohne Gewalt wieder in eine Gruppenkultur zurückverwandeln, oder aber sie setzt die Gewalt ethnischer Konflikte frei, in denen die Verteilung von Lebenschancen ausgefochten wird.“ Claussen zeigt weiter, daß die Verschränkung von Erfahrungen aus der Welt der Herkunft mit der Welt der Ankunft die Migranten universalismuskritisch mache, und schließt Überlegungen an, die auch auf das Verhältnis der beiden zusammenwachsen-

5 Heiner Boehnke/Harald Wittich (Hrsg.), Bunesdeutschland. Ansichten zu einer multikulturellen Gesellschaft., Reinbek, 1991, S. 9f.

6 Ebenda.

7 Detlev Claussen, Perspektiven der Migrationsgesellschaft, in: Boehnke/Wittich (Anm. 5), S. 13ff.

den Teile Deutschlands passen könnten: „In ihrem (sc. der Migranten) kritischen Blick auf Menschen- und Freiheitsrechte können ihnen auch diejenigen begegnen, die Zweifel an der Wirklichkeit der Freiheit haben. Wer die neue Weltordnung betrachtet, kann schnell ins Grübeln kommen, ob die durchgesetzte Universalität warenproduzierender Gesellschaften nicht Massen von Zukurzgekommenen produziert. Gegen liberale Werte werden sie nur Ressentiments entwickeln, wenn sie keine Chance sehen, ihre Lage zu verändern. Kulturelle Differenz braucht eine Spannung mit dem Gleichheitsanspruch.“⁸

Entsprechend gebremst müßte unser Engagement für die Vielheit, das Nebeneinander der Kulturen in unserem Alltag sein, das sich so harmlos anbot: „Laßt hundert Blumen blühen“ (Mao), „In meines Vaters Hause sind viele Wohnungen“ (Christus/Foucault), „multa, non multum“ (Lyotard), „Abschied vom Prinzipiellen/Lob des Polytheismus“ (Odo Marquard). Als zentral erweist sich die Frage der Vermittlung; eine *interkulturelle* Verständigung ist notwendig, wie sie in der Sprache z.B. des jeweiligen Gastlandes (oder im Englischen) ein Medium hat. In diesem Zusammenhang wäre auch die „interkulturelle“ Aufgabe unserer Bildungsinstitutionen zu bestimmen, als eine Vorgabe für die Interpretation. Was Universalismus des Verstehens hieße, wäre denn auch neu zu bestimmen. Gewiß ist man allergisch gegen die Gleichmacherei des 19. Jahrhunderts. Das ist so wenig überzeugend wie ein ganz beliebiges Geltenlassen des Fremden als Fremden, das sich ebenso der Vermittlungsaufgabe entzieht. An einigen zentralen kulturellen Tendenzen der beiden letzten Jahrzehnte sei diese Betrachtungsart zu konkretisieren versucht.

IV. Entgrenzungen

1. Hippie, Gammler, Sponti

Als Muster für die neuromantisch inspirierte Jugendbewegung der sechziger Jahre ließe sich die Taugenichts-Figur Eichendorffs angeben: Es ist der Vater, der den Jungen (der Sinn für Natur, Kunst, Schönheit, aber weniger für die staubige Mühle hat) einen Taugenichts nennt. Der nimmt diese Qualifikation freudig auf. Die Bücher von Kerouac, von Salinger und Brautigan, aber auch

die entsprechenden Titel von Böll („Ansichten eines Clowns“), Mechtel („Kaputte Spiele“), Rasp („Ein ungeratener Sohn“), Plenzdorf („Die neuen Leiden des jungen W.“), Körner („Katt im Glück“), Ortheil („Fermer“) u.v.a.m. vertreten den Typus der Verweigerung im Streben nach einer direkten Orientierung auf qualitative Werte. Die trägt sich zunächst als Absage an das Leistungsprinzip als „das herrschende Prinzip einer auf Erwerb und Wettstreit ausgerichteten Gesellschaft“ (Herbert Marcuse) vor. Das Musical „Hair“ ist vielleicht das eindrucksvollste Beispiel für diese Haltung, die dann in den siebziger Jahren als Sponti-Kultur reaktualisiert wird⁹. Es sind viele Typen, die sich unter dieses Stichwort „Taugenichts“ einreihen lassen, etwa der „Gammler“: Ein lyrischer (nun ja) Text von (einem) Manfred Seif ist überschrieben „Der Junge den ihr Gammler nennt“; darin stehen die Zeilen¹⁰:

„was hat mir dieser tag gegeben, und was hat er nicht alles von mir verlangt?
acht stunden selbstverachtung und falsche liebe.
schleimerei, aufschneiderei, anpassung und verleumdung.
was soll das alles?
muß das so sein?
warum tue ich das, warum bin ich noch hier?
schluß jetzt!“

Hier ist schon die SPONTI-Sprache erkennbar: der Verzicht auf Strukturierungen, der unmittelbare Selbstbezug, der Versuch zum Leben „aus dem Bauch, nicht aus dem Kopf“. Der TUNIX-Kongreß, vom 27. bis 29. Januar 1978 in der Technischen Universität Berlin (West) abgehalten, war der Höhepunkt dieser Umkodierung des Widerstand-Theorems; statt der kaputten Gesellschaft wollte man sich nun dem kaputten Ich zuwenden. Im sympathischen Bericht von Ronald Glomb zu TUNIX heißt es: „TUNIX ist die wiederentdeckte Identität eines jeden Einzelnen inmitten feindlicher Umgebung, dort wo Hochhausklötze so menschlich wirken wie die Wachttürme entlang der stacheldrahtumzäunten DDR-Grenze. – Die Forderung, hier und heute nicht Hülle sondern

9 In den achtziger Jahren verliert der Ausdruck „Taugenichts“ alle Ironie und Lässigkeit. „Immer mehr Kinder und Jugendliche fühlen sich zum Wegwerfen. Die Zahl der jungen Menschen, die freiwillig aus dem Leben scheiden, wächst ständig“ war ein Artikel in der Frankfurter Rundschau vom 27. 5. 1981 überschrieben. – „Wir sind alle Außenseiter. Die Gesellschaft speit das Individuum aus“, war die Titelthese einer Rede von Hans Mayer zum Steirischen Herbst 1981, welche DIE ZEIT am 27. 11. 1981 abdruckte.

10 J. Gehret (Hrsg.), Gegenkultur heute. Die Alternativbewegung von Woodstock bis Tunix, Amsterdam (AZID-Presse) 1979, S. 94.

8 Ebenda, S. 17.

Mensch zu sein, ohne auf den okkulten Tag X warten zu wollen, ist eine revolutionäre Forderung.“¹¹

Die interpretative These wäre, diesen Anspruch auf Unmittelbarkeit, der sich ja auch reichlich unmittelbar vorträgt, als (übrigens emphatisch bejahen) Rückfall in die Gruppenkultur, als Plädoyer sozusagen für eine ethnisch gegliederte Gesellschaft aufzufassen. Das Problem einer Absage an jede interkulturelle Verständigung tritt im direkten Tonfall hervor, der Ästhetik als Schimpfwort begreift, seine Botschaft ohne Umweg über irgendeine Form transportieren möchte. Dagegen ließen sich Beispiele anführen, die den Rückbezug auf Theoreme der Romantik als ästhetische Differenz mitreflektieren und so eine Vermittlungsarbeit realisieren, was besonders die Position der DDR-Literatur der siebziger und achtziger Jahre gewesen ist.

Hier interessiert besonders die „begrenzte Andersheit“ der deutsch-deutschen Kulturmuster: Der Siegeslauf der Erzählung bzw. des Dramas „Die neuen Leiden des jungen W.“ (1973) von Ulrich Plenzdorf hat deutlich gezeigt, daß die junge Generation der DDR nicht durchgängig bereit war, „Aufschub als Lebensform“ (Heiner Müller) hinzunehmen. Diese Haltung war allgemein verbreitet und kann nicht nur als kurzschlüssiger Spontanismus abgetan werden. In vielen einfach gehaltenen Romanen und Erzählungen wird der Alltag so stark erlebbar, daß dahinter alle Parolenwahrheit zum Verschwinden gebracht wird. In Wolfgang Trampes „Veränderung der höheren Semester“ (1982) heißt es anlässlich einer (gemeinsamen) Zugfahrt: „Einen Augenblick dachte ich, daß dies das Glück war, nach dem ich suchte, etwas Einfaches und Selbstverständliches.“

Peter Rosei, der österreichische Meister der Parataxe, der neuromantischen Hauptsätze, nimmt sehen (selbstverständlich „schauen“ geheißen) und erzählen/schreiben zusammen: „Ich schaute. Ich machte halt, ging herum. Die Sonne schien warm; Spinnen segelten auf weißlichen Fäden durch die Luft. Ein blauer Krug stand in einem Fenster. Man läßt sich gerne besänftigen. Sonnenblumen, die über Zäune hängen, grüßen. Was fehlt, erfindet man. So tritt die Welt aus einem heraus. Ein Bub turnte über ein Brückengeländer. Ein Postbote radelte. Der blaue Krug! – Ich ging, ich schaute: War einverstanden, wenn man so will.“¹² Das Einverständnis läßt sozusagen nur Hauptsätze zu, will

von keinen Bedingungen, Folgen, Bezügen, Relativierungen wissen. Man kann es leicht denunzieren (z. B. als drogeninduzierte Wunschphantasie), aber fruchtbarer ist doch der oppositionelle Ansatz, der im TAUGENICHTS Gestalt gewonnen hat: die Verweigerung der Leistung, die nicht einsehbar gemacht werden kann.

2. Der Aussteiger: Gemeinschaft statt Gesellschaft

Deutlich ist hierin die Kultur der Romantik als Teil einer Jugendkultur aufgenommen, mehrere Motive (Denkfiguren) ließen sich namhaft machen: Jugendlichkeit, Sehnsucht, Rebellion, Verweigerung, Naturnähe, Volkstümlichkeit (womit – im romantischen Sinne – eine Begrenzung der Trennung in Klassen gemeint ist), Liebe/Gefühl/Sinnlichkeit, Reisen, Aufbruch u. v. a. m. In einer Beschreibung von Alternativ-Kulturen heißt es hierzu: „Jugendliche, die sich für eine alternative Lebensweise entschieden haben, sind bereit, auf aufwendigen Konsum, Karriere und Geldverdiensten unter den Bedingungen des irrationalen Leistungszwangs und Konsums der Wohlstandsgesellschaft zu verzichten, um dadurch die für sie wichtigen Lebensziele zu realisieren: Zeit für sich und andere, Gespräche, Gemeinschaftsleben, Aufhebung der Schizophrenie von Arbeitswelt und Freizeit.“

Das aber ist nun ein Programm, das heute keineswegs mehr auf Jugendliche beschränkt ist, und deutlich ist, daß die (relativ moderne) Ausbildung einer eigenen Jugendkultur längst wieder eines der wichtigsten Orientierungsmuster auch für die Erwachsenenwelt geworden ist (wie es von der Romantik ja auch intendiert war). Es gab und gibt den Zug aufs Land, die Landkommunenbewegung, Handwerker-Kollektive und die (längst vom „anrühigen“ Kommunen-Konzept befreite) Wohngemeinschaft (WG). Auch die Psycho-Gemeinschaften bilden einen Teil der alternativen Szene, also Selbsterfahrungs- und Selbsthilfe-Gruppen, zu denen auch zahlreiche religiös inspirierte Gemeinschaftsversuche treten.

Das alles kennzeichnet fraglos den Westen eher als den Osten, der durch die staatliche Verwaltung des Kollektivgedankens keinen Raum für solche gemeinschaftlichen Rückzüge ließ und den Einzelnen auf die engere Familie und erprobte Freunde verwies. Wohl gab es im Intellektuellen-Milieu Gruppenbildungen (berühmt-berüchtigt: der Prenzlauer-Berg-Kreis) zumeist lockerer Art, die einen gemeinschaftlichen Ausstieg inszenierten. Gemeint war vor allem die entschiedene Absage an

¹¹ Ronald Glomb, Auf nach TUNIX. Collagierte Notizen zur Legitimationskrise des Staates, in: Gegenkultur heute, 1979, S. 137 und S. 140.

¹² Peter Rosei, Von Hier nach Dort, Salzburg 1978, S. 20.

jeglichen „gesellschaftlichen Auftrag“, an jegliche Form der Staatskultur¹³. Entsprechend plädierte Durs Grünbein (in der nichtoffiziellen Zeitschrift „Ariadnefabrik“ 1989) für ein Schreiben „unterhalb der Parolen“, für einen Ereignisstil, der an Benns Rönne-Prosa gemahnt: „Eine Poesie, langezeit mit Botschaften beladen, von allerlei Idealismen vergewaltigt, mit Rauschmitteln vollgepumpt, später versachlicht nach besten Kräften, in hermetische Engen getrieben, nüchtern in Laboren zerlegt, dem Zufall wiedergeschenkt, aller Repräsentanzen beraubt, endlich als Müllcontainer herumgeschoben, zum Alltag befreit... kommt morgen vielleicht schon mit Gesten eines tierhaften Charmes daher, verführt von einer neuen Unverwandtnis, die in den Feldern, Figuren, Stimmen, Wortakkorden... eines nackten Ereignisstils ihre Virulenz unter Beweis stellt.“¹⁴

Vermutlich ist dieses Programm (und diese Prosa) auch deshalb so luzide, weil sie sich ganz anderen Widerständen gegenüber sieht als entsprechende westliche Ausbrüche. Rumäniendeutsche Texte und Programme ließen sich daneben stellen, die zeigen, daß dort für solche Gesten kein Raum war, da blieb nur der Lakonismus als Ausstieg übrig.

3. Der neue Narziß (Entstrukturierung, Dezentrierung)

Die vor allem von Heinz Kohut vorgetragene Narzißmus-These hat eine Lawine von Schriften ausgelöst, die auf den ungeschützten Wanderer im Tal der Wissenschaften, den Laien, mit viel Getöse niederging. Ein Neuer Sozialisations-Typ wird ausgemacht, NST oder auch „oraler Flipper“ genannt¹⁵, womit die Verweigerungshaltung psychoanalytisch „erklärt“ werden soll. Die falschen Wege zum Selbst, also Drogengebrauch, Perversionen, Ausflippen, auch Jugendreligionen lassen sich als Reaktionsbildungen auf narzißtische Störungen auslegen. „Unser alltäglicher Narzißmus“ ist Gegenstand eines Buches von Wolfgang Schmidbauer (1981), und Christopher Lasch bescheinigt uns gar ein „Zeitalter des Narzißmus“ (1979). Der Aufstieg dieses Begriffes ist gewiß verständlich, vor allem als Gegenbegriff zur ödipalen

13 Vgl. Gabriele Muschter/Rüdiger Thomas (Hrsg.), *Jenseits der Staatskultur. Traditionen autonomer Kunst in der DDR*, München 1992.

14 Durs Grünbein, *Völlig daneben*, in: Andreas Koziol und Rainer Schedlinski (Hrsg.), *Abriß der Ariadnefabrik*, Berlin 1990, S. 261.

15 Vgl. Thomas Ziehe, *Pubertät und Narzißmus. Sind Jugendliche entpolitisiert?* Frankfurt a.M. 1975; Häsing/Stubenrauch/Ziehe (Hrsg.), *Narziß. Ein neuer Sozialisations-typus?*, Bensheim 1979.

Psychologie, deren Verallgemeinerungen und hierarchisierende Modelle viele neuere Entwicklungen, Befunde, Erfahrungen, Einsichten nicht mehr zu fassen vermögen.

Narziß ist (bei Ovid) der selbstverliebte Jüngling, dessen Weigerung, sich anderen zuzuwenden, dessen „harter Stolz“ ihn schließlich trügerisch auf sich selbst verwiesen sein läßt, was ihn, da er sein Liebesobjekt nicht erreichen kann, zugrunde gehen läßt. Narziß als neue Kultgestalt einer alternativen Kultur- und Lebensauffassung ist, wie der Mythos lehrt, zugleich der Ausdruck höchster Selbstgefährdung, was in der eher frohgemuten Sponti-Literatur nicht recht zum Ausdruck kam. Am Anfang steht die Verweigerung (man vergleiche Ovids Erzählung), der Entschluß, aus den traditionellen und von der Gesellschaft angeordneten Verhaltensweisen auszuscheren, die Kommunikation mit geltenden Normen zu unterbrechen. So wird die Dialektik von Abgrenzung, Eingrenzung und Ausgrenzung wirksam, von der die Soziologie im Hinblick auf unsere sogenannten Randgruppen spricht. Der Isolierung folgt die Selbstzuwendung, dann die Trauer über die (oft gegebene) Unerreichbarkeit des gewählten Liebesziels.

Dennoch hat Narziß als Typus sich viele Sympathien in der gegenwärtigen Kultur erwerben können, ja er hält dort sozusagen einen eigenen Platz besetzt. Der in die Natur hineinschwindende, oft auch mit androgynen Zügen ausgestattete Jüngling Narziß ist deutlich vom Kämpfer- und Machertypus, dem ‚männlichen‘ Staatenlenker Ödipus abgesetzt. Die auf dem Ödipus-Komplex beharrende Psychologie führt entsprechend auf ein konträres Menschenbild bzw. setzt ein solches voraus. Danach hinterläßt der Untergang des Ödipus-Komplexes den Heranwachsenden sozusagen ödipal geformt – ausgestattet mit einer phallischen Genitalität, einem funktionierenden Über-Ich, das die ins Ich übernommene Elternautorität repräsentiert, mit Leistungswillen und Tatendrang. Hingegen sei für den narzißtisch geformten Typ eher eine ungerichtete Libido kennzeichnend sowie eben eine grundsätzliche Infragestellung des Leistungsanspruchs. Mitscherlich nennt das die Entstrukturierung des Über-Ich. Gern spricht man auch vom programmatischen Nicht-Erwachsensein.

In der gehobenen Erzählliteratur hat dieser Gestus eine sehr eigene Ausprägung gefunden, vor allem bei den jüngeren österreichischen Autoren. Peter Rosei z. B. schreibt eine sogenannte Flipper-Prosa von höchstem literarischem Anspruch, bildbetont

und parataktisch im Bau, wie es sich für den „oralen“ Typ gehört. Das unbedingte Wollen und die Ungeduld zur Artikulation finden sich bei ihm mit der großen Anspruchsgeste verbunden, wie sie zum Typ der aufdringlich-eindringlichen Sprache des Narzißten gehört: „Es ist zum Verzweifeln: Was man als menschlich an sich selber erlebt, es kann nicht mitgeteilt werden; es hat keine Sprache, keinen Code. Es ist ungefügt, heiß und groß. Das Menschliche! Stark sein, hart sein, kaltblütig sein; und eben jetzt voll Liebe sein; voll Zuwendung. Man möchte die Welt verschlingen in einem Zug. Sie nicht nur schmecken, sondern aufbrauchen: den Fluß, die Ebenen, die Wälder. Die roten Wälder der Ebene mit ihrem Aufruhr im Wind!“

Die Entstrukturierung trifft nicht nur den Gestus des Erzählens, sie greift auch aufs Inhaltliche über. Das Loblied für die Entgrenzung, für die Entstrukturierung trägt sich auch als Schizoanalyse vor (Deleuze-Guattari), wo man dann von Deterritorialisierung spricht. Die Vorliebe für eine einfach gebaute (Pop-)Musik gehört in diesen Zusammenhang: das Musikerlebnis wird ähnlich wie der Drogenrausch oder der Sex als Entgrenzung erfahren, als Auffüllung jener defizitären Struktur, als welche das Selbst erlebt wird. Ein Muster des neuen Narziß wäre jener Rollschuh-Jugendliche, der die Ohren mit seinen Transistor-Anschlüssen verstopft hat und so nur noch mit seinen eigenen Gefühlen kommuniziert. Eine zwanzigjährige Studentin beschreibt ihr Musikerlebnis wie folgt: „Musik is sowieso alles, wa. Wenn ich allein bin und mach' Radio an oder irgend'n Lied, hab ich sofort 'n bestimmtes feeling mit dem Lied oder der Musik. Det is ja allet gekoppelt und irgendwo automatisch. Und det is ja och der Rhythmus, den de in dir hast.“ Der Wunsch zur Auflösung der Körpergrenzen, zur Entgrenzung der Person sitzt so tief, weil daraus jener Lustgewinn gespeist wird, den die Erfahrungswelt vorenthält. Was vermögen (so Heinz Kohut und Michael Balint) alle Befriedigungsmöglichkeiten der Realwelt gegen jenes Lustversprechen, das in der Regression aufwacht.

Als Textgattung bietet sich vor allem die Andeutungsrede, die Lyrik als Beispiel an: In der Moderne hat sich das Konzept einer monologischen Lyrik durchgesetzt, „an niemanden gerichtet“ (Gottfried Benn), eine Selbstbezüglichkeit, die als Selbstvermittlung gedacht werden kann, vielfach aber auch deren Scheitern, und damit die Unmöglichkeit für Kommunikation, auslegt. Bei Sascha Anderson heißt es in einem Liebesgedicht: „wäre ich du, ich würde nicht auf mich warten, denn, der

zu dir kommt, bin nicht ich.“ Ein anderes Gedicht von ihm zieht sozusagen die Konsequenzen¹⁶:

mädchen: ja
mit dir kann ich nicht
sprechen: du sprichst
als würde ein bild von dir
aufschrein: ich höre
dich nicht & frage was
du sagst: du schreist
immer weiter & ich kann nur immer wieder
fragen: wie fragen

So ließe sich das Narzißmus-Theorem als „Interpretament“ verwenden und für West und Ost zur Geltung bringen, doch deutlich überwiegen die Zeugnisse dieser Einstellung im westlichen Schrifttum. Die Entstrukturierung als Lust bleibt ein Wohlstandsphänomen, setzt sie doch die Handlungsfähigkeit des Subjekts wörtlich aufs Spiel, und das geht je nach politisch-gesellschaftlichen Verhältnissen nicht immer günstig aus. Der psychisch-moralische Untergang Sascha Andersons ist ein treffendes Beispiel dafür.

4. Neue Frau

Kultur wird als ein „zentrales, wirksames System von Bedeutungen und Werten“ definiert, „die nicht irgendwie abstrakt sind, sondern organisiert und gelebt werden“¹⁷. Gerade dieser Zusammenhang von Lebensformen und kultureller Selbstverständigung macht jenen Vorsatz „zentrales System“ einigermassen fraglich. Vielleicht ist es am besten, zunächst doch die Verschiedenheit zu betonen, wenn der Wunsch nach Synthetisierung bzw. Systematisierung sich so durchgreifend äußert, so unausrottbar wirksam ist. Unsere Bereitschaft, Differenz auszuhalten, ist ja keineswegs überentwickelt. Am Beispiel der Frauen-Literatur, -Kultur, -Szene ließe sich das zeigen, ist hier doch der Zusammenhang von Kultur und (neu entstehenden) Lebensformen besonders einsichtig. – Hier gehe ich freilich nur auf die Grundthese ein, daß kulturelle Differenz eine Spannung mit dem Gleichheitsanspruch brauche, was in der Frauenliteratur unmißverständlich zum Zuge gebracht wurde.

Silvia Bovenschen hat (1979) auf die literarische/kulturelle Bedeutung der ‚inszenierten‘ Weiblichkeit hingewiesen, hat die „Struktur kultureller Repräsentanzen des Weiblichen“ untersucht, mit dem sogleich einleuchtenden Ergebnis: „Schattenexi-

16 Sascha Anderson, brunnen, randvoll, Berlin 1988, S. 21.

17 Raymond Williams, Innovationen, Frankfurt a. M. 1977, S. 190.

stanz und Bilderreichtum“¹⁸. So wenig die Frau als Subjekt in der Realgeschichte auszumachen ist, so üppig ist sie als Thema präsent. Virginia Woolf: „Im Reich der Phantasie ist sie von höchster Bedeutung; praktisch ist sie völlig unbedeutend.“¹⁹

Bovenschen betont, daß es nicht darum gehe, der sog. sozialen Frauenfrage des 19. Jahrhunderts eine ästhetische Frauenfrage beizugesellen: „Es gibt, strenggenommen, keine ‚Frauenfragen‘. Schon in diesem Begriff steckt die ideelle Kasernierungsabsicht.“ Dennoch verweist sie, etwa am Beispiel der Rahel Varnhagen, auf „das schmerzhafteste Gefühl von Fremdheit und Andersartigkeit“ als „spezifischen Präsenzmodus des Weiblichen“, den es zu reflektieren gelte, um die Ausbürgerung der Frau aus der Realität, ihre paradoxe (schizoide) Lage, „gleichermaßen innerhalb und außerhalb einer geschichtlichen Situation zu leben“, aufzuheben²⁰.

Die Frauenliteratur, die Mitte der siebziger Jahre recht plötzlich hervortrat, steht in einem komplexen organisatorischen Zusammenhang. Die neue Frauenbewegung und die neue Frauenliteratur sind ineinander verschränkt, gilt es doch, Sprache für eine andere Sicht aufs Thema ‚Frau‘ zu entwickeln, diesem einen eigenen, nicht-projektiven (reduktiven oder komplementären)²¹ Ausdruck zu verschaffen. „Die Sprache versagt, sobald ich über neue Erfahrungen berichten will. Angeblich neue Erfahrungen, die im geläufigen Jargon wiedergegeben werden, können nicht wirklich neu sein... sie erhalten den gegenwärtigen Zustand.“²² Die Entfremdungen reichen, das ist der kritische Befund und Ansatz (überhaupt der Literatur des 20. Jahrhunderts), bis tief in die Persönlichkeit hinein, haben über die Sprache Teil am Selbst gewonnen. Den kulturevolutionären Slogan, wonach die Aufhebung der Selbstentfremdung denselben Weg geht wie die Selbstentfremdung²³, macht die neue Frauenliteratur (in gewisser Weise) operativ: sie versucht, die Sprach- und Denkbilder, welche die Frauen bislang „eingemauert“ haben, brüchig zu machen.

18 Silvia Bovenschen, *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt a. M. 1979, S. 17 ff.

19 Zitiert nach ebenda, S. 11.

20 Ebenda, S. 19 und S. 264.

21 Vgl. ebenda, S. 19 und S. 24.

22 Verena Stefan, *Häutungen*, München 1975, S. 3.

23 Vgl. Karl Marx, *MEW Erg. Bd. 1*, S. 533; Peter Schneider, *Die Phantasie im Spätkapitalismus und die Kulturrevolution*, in: *Kursbuch 16/1969*, S. 32.

Verena Stefan bemüht sich in ihrem Selbst-Bericht aus dem Jahre 1975 um eine neue Sprache für die (Form der) Autobiographie: „Ich bin eine langsame Brüterin. tagelang gehe ich umher, kann Worte nicht finden, aus den vorhandenen Worten keine Auswahl treffen. Sie sind alle zu dürftig. Wenn es so wäre, dass ich nur auswählen müsste... doch ich muss neue Worte schaffen, Begriffe aussortieren, anders schreiben, anders benutzen. Aus dem zugemauerten Kopf bricht ab und zu ein Wort. Morgens schlage ich mitten im Satz die Augen auf, nachts springe ich verstört aus der warmen Höhle, ein Wort, ein Bild, Papier, Blei!“²⁴ (Der Text löst die anspruchsvolle poetologische Selbstdarstellung kaum ein.)

Im gleichen Jahr erschienen in der DDR unter dem Stichwort „Mythen und Möglichkeiten“ Geschlechtertausch-Geschichten, wovon einige auch in der „Sammlung Luchterhand“ zugänglich gemacht wurden (Sarah Kirsch, Irmtraud Morgner, Christa Wolf)²⁵. Im Nachwort betont Wolfgang Emmerich die kulturpolitische Relevanz des Themas: „Die drei Geschichten... weigern sich, eine (biologisch fundierte) Unabänderlichkeit anzuerkennen. Sie lösen, fabulierend, die Geschlechterfixierungen und das nicht nur biologische, sondern auch gesellschaftliche Koordinatensystem, das sie geschaffen hat, versuchsweise auf.“ Als Skandal erscheint in den Erzählungen die Rollenzuweisung Frau/Mann, die – wie es schon die Romantiker taten – als ein Stück Machtpolitik interpretiert wird. Das war auch in der DDR nicht unanstößig (nicht alle Geschichten wurden dort gedruckt). In der Erzählung von Christa Wolf wird die „Teilerblindung, die fast alle Männer sich zuziehen“, auch dem in einen Mann sich verwandelnden Ich ironisch zugeschrieben; und die großartige Erzählung von Sarah Kirsch „Blitz aus heiterm Himmel“ führt den Übergang von Katharina zu Max so vor, daß der Leser es kaum merkt, sich gleichwohl fragen muß, wie der zugehörige Albert das denn aufnehmen wird. Die Pointe bringt der Schlußsatz, der zum erstenmal das „er“ einräumt: „Die Haare kann er so lassen, dachte Albert.“²⁶

Es ist auffallend, daß gerade im Bereich der Frauenliteratur die deutsch-deutschen kulturellen Ent-

24 V. Stefan (Anm. 22), S. 112.

25 Edith Anderson (Hrsg.), *Blitz aus heiterm Himmel*, Rostock 1975; darin: Annemarie Auer, *Mythen und Möglichkeiten*, S. 237–284; vgl. auch: Sarah Kirsch/Irmtraud Morgner/Christa Wolf, *Geschlechtertausch. Drei Geschichten über die Umwandlung der Verhältnisse*, Darmstadt – Neuwied 1986⁷; vgl. das Nachwort von Wolfgang Emmerich.

26 S. Kirsch/I. Morgner/Ch. Wolf (Anm. 25), S. 96 und S. 102.

wicklungen so stark konvergieren. Die Autorinnen der DDR, gleich ob Sarah Kirsch oder Irmtraud Morgner, Brigitte Reimann oder Christa Wolf, aber auch die jüngeren, haben nicht nur teil an der Diskussion, sondern führen diese gutteils an. (Dabei werden die französischen und amerikanischen Einflüsse ein wenig vernachlässigt.) In ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen zu den „Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra“ (1983) bringt Christa Wolf die Grundthese auf den (längst) griffigen Nenner: „Inwieweit gibt es wirklich ‚weibliches‘ Schreiben? Insoweit Frauen aus historischen und biologischen Gründen eine andere Wirklichkeit erleben als Männer. Wirklichkeit anders erleben als Männer, und dies ausdrücken. Insoweit Frauen nicht zu den Herrschenden, sondern zu den Beherrschten gehören, jahrhundertlang, zu den Objekten der Objekte, Objekte zweiten Grades, oft genug Objekte von Männern, die selbst Objekte sind, also, ihrer sozialen Lage nach, unbedingt Angehörige der zweiten Kultur; insoweit sie aufhören, sich an dem Versuch abzuarbeiten, sich in die herrschenden Wahnsysteme zu integrieren.“²⁷

Die Interpreten der kulturpolitischen/-theoretischen Bedeutung der neuen Frauenliteratur täten gut daran, diese nicht nur nach diesen inhaltlichen Motiven zu betrachten, sondern auch auf die formale Leistung zu achten, die hier erbracht ist. Die Autobiographie, der Dokumentationsbericht, der Abenteuerroman, die psychologische und die humoristische Erzählung, der Entwicklungsroman, die Literatur der Arbeitswelt, die Pornographie, das fragmentarische Erzählen – diese und viele andere Formen werden neu durchbuchstabiert, auf ihre historische Semantik hin geprüft und „brüchig“ gemacht. Damit ist mehr geleistet als mit einer „Umkodierung“, die ja ihr Ziel vermutlich nicht genau anzugeben wüßte, können wir doch von dem „zunehmend erfolgreichen Nachweis, in der empirischen Forschung wie in der beruflichen und politischen Praxis“ ausgehen, „daß Mädchen und Frauen in der Tat über alle Fähigkeiten und Verhaltensweisen verfügen, die es bei Männern gibt“²⁸.

Das ist eine These, die gleichfalls davor bewahren sollte, eine Aufzählung von sich relativ abgrenzenden Kulturen antikommunikativ zu verstehen. Und doch gilt, daß solche kulturellen Handlungsmuster so energisch wie möglich ausdifferenziert

27 Christa Wolf, Voraussetzungen einer Erzählung: Cassandra, Darmstadt 1983, S. 114f.

28 Carol Hagemann-White, Wir werden nicht zweigeschlechtlich geboren, in: Dies./Maria S. Rerrich (Hrsg.), FrauenMännerBilder. Männer und Männlichkeit in der feministischen Diskussion, Bielefeld 1988, S. 224.

sein sollten (und dafür den Raum bekommen müssen), weil anders der Tendenz zur Inkorporation, welche die (konventionell gesprochen) zentrale Kultur kennzeichnet, kaum widerstanden werden kann. Dann würden aber auch die Chancen schwinden, vom Konzept einer (verpflichtenden) Gesamtkultur fortzukommen bzw. dieses grundlegend zu verändern.

5. Neuer Mann

„Mann, du alles auf Erden“, hatte Gottfried Benn, keineswegs ironisch, seinem Geschlecht zugesungen und pathetisch die männliche Größe beschworen: „Der soziologische Nenner, / der hinter Jahrtausenden schlief, / heißt: ein paar große Männer / und die litten tief.“ Zur abstrakten Männlichkeit, die sich nur als Tautologie behaupten kann (Brecht, kritisch: „Mann ist Mann“), gehört die patriarchalisch-zynische Auffassung der Frau als Objekt, die noch keineswegs ausgestorben ist und in der „wilden“ Literatur unserer „Jungen Achtziger“ sogar als chic gilt. Möglicherweise ist es eine Reaktion auf die Frauenbewegung, andere gehen von Parallelreaktionen aus (auch wenn die Selbstfindungsaktionen der Männergruppen weitgehend ein Rückgriff auf die Erfahrungen der ‚Schwestern‘ sind), wenn seit den siebziger, stärker dann noch seit den achtziger Jahren das weiland so selbstverständlich scheinende Konzept ‚Mann‘ zunehmend problematisiert wird. „Der Mann als Held. Über den Männlichkeitswahn“ nannte Otto F. Walter z.B. seinen Essay²⁹, der diese Abkehr von der Rambo-Männlichkeit sehr entschieden vorträgt: „Die Schubkraft der Rollendressur macht uns Männer, und auch heute, tendenziell zu Schwerbeschädigten, zu Wahrnehmungsideoten, zu Liebesunfähigen: zu Helden.“ Das verweist ausdrücklich auf Christa Wolfs Cassandra-Ruf zurück: „Einen Helden kann ich nicht lieben.“ Walter: „Kann ich lieben? Solange die Urbilder in mir mächtig bleiben: Nein.“

Eine sehr ausführliche Literatur zum Thema „Neuer Mann“ ließe sich nennen, viel Lyrik ist dabei: Wolf Wondratschek („Die Einsamkeit der Männer“); Jörn Pfennig; Christian Ide Hintze; Curt Flemming; Gerald Zschorch und viele andere. Einzeltexte wären etwa von Ludwig Fels, Christoph Meckel, Peter Rühmkorf, Rolf Haufs, Arnfried Astel, Gerhard Falkner, Jochen Kelter und Karl Corino anzuführen. Das reicht bis hin zu einer Verständigungslyrik, welche alle formalen Spannungen vorsätzlich aufgibt: die Charles Bukowski-Rezeption läuft weitgehend so. – Aber

29 Vgl. Die Zeit vom 3. 2. 1984.

auch ein bestimmter Romantypus, gekennzeichnet durch eine neue Larmoyanz, welche die Tränenseligkeit der Empfindsamkeits-Epoche noch übertrifft; in seinem Zentrum steht der Nicht-Held: der verlassene Mann, der auf diese Situation zunächst nur mit begriffloser Trauer (und oft Klage bzw. Anklage) antwortet.

Nun entspricht das ja der Lebenswirklichkeit: Ungefähr 80 Prozent der (Ehe-)Trennungen sollen gegenwärtig von den Frauen ausgehen, und so kommt es zur „Krise der männlichen Identität“, kommt es zur Gründung von Männergruppen, zu Männerbüros, zur Männerforschung, zu Info-Zentren für Männerfragen usw., und das heißt, wie von seiten der Frauen kritisch angemerkt wird³⁰, zu einer bemerkenswerten Ungleichzeitigkeit der Frauen- und Männerfrage: „Was ihr hier treibt, haben wir längst hinter uns.“ Wie dem auch sei, hier soll „Die neue Wirklichkeit des Mannes“ (ECON-Slogan 1985) nur als eines der leitenden Kulturkonzepte unserer achtziger Jahre angemerkt werden. Darin ist die DDR deutlich weniger involviert als bei der Frauenfrage, jedenfalls was die literarischen Niederschläge betrifft. Immer wieder erstaunlich (für westliche Augen) ist ja die Selbstverständlichkeit (gewesen?), mit der Männer sich als Helden, Führer, Bestimmende begriffen und darstellten. Selbst wo das kritisch thematisiert wird, bei Volker Braun oder Heiner Müller oder Wolfgang Hilbig, bleibt dieses Muster letztlich erhalten. In der Literatur der späten achtziger Jahre gibt es einige Anzeichen für einen gewissen Denkwandel, der Übergang von Bernd Igel zu Jayne-Ann Igel könnte dafür stehen, ließe er sich nicht so leicht als Zeichen entwerten, als Hinweis auf notwendig dokumentierte Geschlechtszugehörigkeit.

Es ist ein leichtes, aus der Erzählliteratur um 1980 Texte anzuführen, die nicht viel mehr enthalten als ein larmoyantes, babyhaftes Schreien, wenn die Mutterbrust entzogen ist, oder die entsprechende Trotzgebärde. Beispiele dafür geben die Autoren Wolf Wondratschek, Christoph Meckel, Hugo Dittberner, Uwe Timm u. v. a. m. Absage an eine das Thema bearbeitende Ästhetik bedeutet den Rückzug auf das Modell einer fensterlosen Monade, eine Infantilisierung, wie sie dem Ruf der Fürsorger nach der Multikulturalität zu entsprechen scheint. Wolfgang Hilbigs „Die Weiber“ (1987) oder Ulla Hahns „Ein Mann im Haus“ (1991) ließen sich als Gegenmodelle interpretieren.

30 Vgl. Margrit Gerste, Hilfe, ich bin ein Mann! Was die „Männerbewegung“ will, und was Frauen davon halten, in: Die Zeit vom 14. Juli 1989.

V. Die Suche nach dem Halt

Die achtziger Jahre sind sehr wesentlich durch eine gewisse Rücknahme im Gestus der Entgrenzung gekennzeichnet. Das ließe sich auch kulturpolitisch und gesellschaftlich-ökonomisch ausmalen: offensichtlich hat die Einsicht in das Ende des (ökonomischen) Wachstums und in die Bedrohtheit unserer Ressourcen, der Elemente zumal, die Durchsetzung einer sog. No-nonsense-Politik erleichtert, die entsprechenden Widerstände eines größeren Rückhalts beraubt. Dazu ließe sich vieles anekdotisch anführen, es ist ziemlich gleichgültig, in welche kulturelle Szene man blickt, überall gab es Konzentrationsbewegungen, die mit Qualitätsforderungen begründet wurden. Bemerkenswert ist es, daß dies nicht als kulturpolitischer Schwenk aufgenommen wurde, sondern als Anzeichen der Suche nach dem Halt, begründet u. a. durch die Blamage der experimentellen, der entgrenzenden Ansätze. Es kommt zur (Wieder-)Aufnahme vieler Konzepte, die eine konkrete (nicht mehr unbedingt universelle) Sinnggebung zu versprechen scheinen. Da diese Diskussionen und die entsprechende Literatur sehr verbreitet waren bzw. sind, genügen hier einige Hinweise,

1. Wiederkehr des Körpers

In mehreren Diskussionsbänden haben Dietmar Kamper und Christoph Wulf „Die Wiederkehr des Körpers“ beschworen³¹. Sie nehmen damit ein aktuelles kulturelles Motiv auf, das sich in den Zusammenhang der Nachfrage nach den Kosten unserer (vereinseitigten) Rationalität stellt: „Von einer Wiederkehr des Körpers zu sprechen, unterstellt bereits ein Verschwinden, eine Spaltung, eine verlorene Einheit. Es geht mithin um die Trennung von Körper und Geist, um den Abstraktionsprozeß des Lebens mit seiner Distanzierung, Disziplinierung, Instrumentalisierung des Körperlichen als Grundlage des historischen Fortschritts, um die damit einhergehende Entfernung und Ersetzung der menschlichen Natur durch ein vermitteltes gesellschaftliches Konstrukt, mit einem Wort: um Rationalisierung im weitesten Sinn – also um zivilisationstheoretische und geschichtsphilosophische Prämissen.“³²

31 Vgl. Dietmar Kamper/Christoph Wulf (Hrsg.), Die Wiederkehr des Körpers, Frankfurt a. M. 1982; dies. (Hrsg.), Das Schwinden der Sinne, Frankfurt a. M. 1984.

32 D. Kamper/Ch. Wulf, Die Wiederkehr (Anm. 31), S. 9.

Als Wiederkehr des Körpers wird die „Chance einer neuen authentischen Erfahrung“ gefeiert, was nicht ganz fern von den Zielen etwa der neuen Männerbewegung ist. Gegen die „anschauende Erkenntnis“ (Goethe) habe sich, so Wulf, der „kontrollierende Blick“ durchgesetzt, Aufsicht, Übersicht, Kontrolle sind gefragt: Ein „einäugiger“ Blick entsteht, der zu einem Distanz- und Machtmittel wird, der kontrolliert und unterwirft und Herrschaft durchsetzt“. Dagegen wird das Vertrauen auf die Nahsinne gesetzt, die, „nach wie vor kaum beeinträchtigt von den zivilisatorischen Zurichtungen des Körpers“, weniger entfremdet sein sollen: Sie „sind gleich weit entfernt vom Glanz und vom Elend der Aufklärung“³³. (Es ist vergnüglich, den Roman von Patrick Süskind „Das Parfum“ als Antwort auf solche postmodernistischen Theoreme zu lesen; er verträgt diese „philosophische“ Lektüre, sein Ende zelebriert ironisch das Fest der Nahsinne.)

Gert Mattenklott hat, im ausdrücklichen Rückbezug auf Nietzsche, darauf aufmerksam gemacht, daß wir Leib/Körperlichkeit hier nicht zu wörtlich einsetzen dürfen, auch wenn die gleichzeitige Literatur uns hierzu mit vielen Zeugnissen ermuntert. Mattenklott begreift die Rede vom Leib als *Rede*, sie gehe vom mythischen Leib als einem Phantasma aus: „Seine Vernunft ist die eines sympathetisch regierenden Ensembles, einer Konstellation unterschiedlichster physischer, psychischer und geistiger Energien.“ Er zitiert das schöne Nietzsche-Wort: „Meine Hypothese: das Subjekt als Vielheit“, und fügt hinzu: „Das Ich hat sich unmöglich gemacht. Im Grunde kann es nicht den Mund auftun, ohne sich zu kompromittieren. Redet es dann doch, so – wie sollte es auch anders – mit immer nur einer, seiner Stimme. Der Leib dagegen ist mehrsprachig. Entsprechend komplex, womöglich gar in sich widersprüchlich ist sein Ausdruck. Und vor allem bleibt auch das Unterdrückte, Abgewiegelte, Unentwickelte stets als solches sichtbar. Der Leib kann nicht lügen.“³⁴

Hier ist nun weniger in eine Diskussion über Sinn und Reichweite dieses Theorems einzutreten, als zur Kenntnis zu nehmen, daß es einen anspruchsvollen Platz in der Kultur-Szene der achtziger Jahre einnimmt. Für die Lyrik-Interpretation ist es, wie nicht zuletzt Julia Kristeva gezeigt hat³⁵, unerlässlich. Ein Beispiel: Der erste Gedichtband von Ger-

hard Falkner (und ein entsprechendes Gedicht) heißt: „so beginnen am körper die tage“ (1978/1981). Ein Gedicht daraus:

siehst du, ich habe das auge aufgestemmt.
mit dem werkzeug der stimme
habe ich freigelegt das zittern seiner linse.

ich habe die netzhaut durchlässig gemacht
für den einspruch der körper
ihre ratlosen schatten und stürze.

ich habe seine krümmung verspannt mit dem
vertikalen fall des fleisches
außen, abseits, ans unerträgliche hin.

Ein solcher Text reicht noch weiter als jede mondäne und flotte Kulturkritik, zeigt er doch, daß die Sinne sich nicht beliebig gegeneinander ausspielen lassen. Eine „Rückkehr zum Körper“ wirkt ja auch als Programm überzeugender, wenn die Sinne aufeinander verwiesen werden. Der Poesie, der Sprache und den Sprachbrüchen, gelingt hier die Öffnung des Auges, das damit von seiner Starrheit verliert: die Linse zittert, das heißt, sie ist vom Kontrollblick der Radarlinsen und Teleskope grundsätzlich unterschieden. Mit dem Auge, das für den Einspruch der Körper empfänglich ist, ist eine Vernunft gemeint, die nicht Aufklärung und Fühlen gegeneinander ausspielt.

In der DDR hat sich dieses Theorem weniger in emphatischer Form darstellen können (auch das gibt es) als in kritischer Spielart. Elke Erb hat die Absage an die Sklavensprache ironisch in Sklavensprache (also in Verschlüsselung) vorgeführt und dabei vom Theorem des unzerstückelbaren Leibes Gebrauch gemacht: Dichten und Streicheln mit großer Geste und hohem Anspruch in eins setzend³⁶.

Sklavensprache

Die Hände, die gestreichelt haben, kann man ruhig abhacken.

Das ändert nichts, denn sie würden das Streicheln nicht

lassen, und es führt zu nichts Gutem.

Man kann sie aber auch fesseln, und die Person, der sie

gehören, folgt ihnen nach bis in die finsterste Zelle.

Auch Jürgen Rennert hat in diesem Sinne den Leib als Garanten fürs freie Wort genommen – ein aufklärerisches Motiv: Wer nichts fürchtet, steht zu seinem Wort. Sein Gedicht „Seltsames Singen“ beginnt: „Nie besser als/ Mit dem Messer an der

33 D. Kamper/Ch. Wulf, Das Schwinden (Anm. 31), S. 28 und S. 14.

34 Gert Mattenklott, Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers, Reinbek 1982, S. 30.

35 Vgl. Julia Kristeva, Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a. M. 1978 (Dt. Übersetzung von R. Werner).

36 Elke Erb, Vexierbild, Berlin und Weimar 1983, S. 57.

Kehle“.³⁷ Und Volker Brauns Gedicht „Tiananmen“ endet mit der bösen Zeile: „DU WILLST ES WISSEN zerschlagener Leib.“ Seine Material-Texte realisieren das auch als Form: das Körpermotiv wird hier als Unmöglichkeit des Lügens eingesetzt, als Denunziation der Vielsprachigkeit, der keine Vermittlung mehr gewachsen ist, als Absage auch an jede Dialektik, weil da nichts mehr, so die heimliche These, „aufzuheben“ ist.

2. Natur

Es bedarf keiner längeren Ausführungen dazu, daß die Natur eines der großen Themen der achtziger Jahre und unserer Zukunft geworden ist. Es ist sinnvoll, das Nachdenken über Natur und unser Verhältnis zu ihr in die Reihe der Kultur-Konzepte zu stellen, die für die letzten beiden Jahrzehnte tonangebend sind. Die Literatur, so ist oft bemerkt worden, verhält sich wesentlich komplementär zur geschichtlich-gesellschaftlichen Entwicklung, ist Nachklang der wirklichen Geschichte oder Vorschein ihrer utopischen Dimension. So gibt es zu denken, wenn die Literatur plötzlich ‚grün‘ wird: heißt das, daß sich diese Farbe aus der Wirklichkeit in die Kunst geflüchtet hat? Wird die Natur museal? Gegenstand sozusagen archäologischer Expeditionen? Oder bedeutet das Ergrünen der Literatur (und Kunst) einen Hinweis auf eine gesellschaftlich-politische Tendenzwende, hin zu einem verantwortungsbewußten Umgang mit unserer Umwelt und unseren zukünftigen Lebensmöglichkeiten?

Den Tag regieren die Katastrophenmeldungen, man braucht nur das Umweltmagazin „Natur“ aufzuschlagen: der Boden ist weithin vergiftet, die Wälder sind (z. T. unrettbar) erkrankt, die Seen und Meere gefährdet, gutteils schon biologisch tot, jede zweite Tierart ist vom Aussterben bedroht, der Treibhaus-Effekt ist mehr als eine Angstphantasie.

Bei Peter Handke (Monolog der NOVA) heißt die Natur „das einzige, was ich euch versprechen kann – das einzig stichhaltige Versprechen“. Zugleich läßt er seine Verkündigerin hinzusetzen: „Die Natur kann freilich weder Zufluchtsort noch Ausweg sein.“ Die neue Naturlyrik, deren politischer Ansatz auch gern mit dem Stichwort „Ökolyrik“ gefaßt wird, erlaubt sich entsprechend kaum mehr den Luxus, die Naturbilder uneigentlich zu gebrauchen, als Metaphern für Seelenzustände, die dann als das Eigentliche gelten. Ein Gedicht von Bernd

Jentzsch beginnt: „Natur ist wirklich ein Stück Natur“. Warngedichte gibt es, Erinnerungsbilder und Gegenwelten, mit der besonderen Nuance, daß auch sie stets noch an wahrgenommene Natur gebunden bleiben, also quer stehen zu einem trostlos apokalyptischen Diskurs. Natur ist, was wir nicht gemacht haben. Entsprechend verstehen sich die neuen Naturdichtungen als Anmahnung und Hinweis, als Winke, die zur Erfahrung von wirklicher Natur, zu einem anderen Umgang mit ihr aufrufen. Das gilt in der Tat für beide deutsche Staaten, vor allem im Bereich der Naturlyrik gibt es unterschiedene Konvergenzen. Ebenso auch in der negativen Einschätzung der Möglichkeiten, die Obriigkeiten zu wirksamen Maßnahmen zum Schutz und zur Erhaltung der Natur zu bewegen. Der Radikalisierung der politisch-grünen Überzeugungen entspricht dann der Übergang der Naturlyrik von Neuromantik zur politischen Lyrik, wo sie heute in der Tat zu Hause ist.

3. Heimat

Heimat ist ein Begriff, der für die Deutschen besonders belastet ist, weil er für revisionistische und expansionistische Ziele mißbraucht wurde. Heimat ist aber mehr als ein Begriff, mehr auch als ein undeutliches Gefühl, damit ist offensichtlich ein Stück Erfahrungswirklichkeit gemeint, das jeder einholen muß. Gleichwohl sind Zögerungen angebracht, diesen Anspruch aufs neue völkisch bestimmen zu wollen. So sieht der neue Umgang mit dem Heimatbegriff, der Ende der siebziger Jahre aufkam und dessen Höhepunkt in gewisser Weise das Filmpos von Edgar Reitz mit dem lapidaren Titel „Heimat“ war, auch nicht die Wiedereinsetzung von Blut und Boden, von Scholle und Wurzel vor. Volkskundler und Soziologen definieren Heimat als Nahwelt, die verständlich und überschaubar ist, eine Welt der Vertrautheit, in der sinnvolles, sinnträchtiges Handeln möglich ist. So wird Heimat als Geborgenheit gegen die Fremde gehalten. Nach wie vor ein ambivalentes Konzept.

Für die Literatur ist es freilich höchst ergiebig. Der Realismus in Ost und West beinhaltet diese Vergewärtigung von Nahwelten, die wiedererkennbar sind, Einfühlung, Einverständnis, zumindest aber Urteil erlauben. Heinrich Bölls oder Günter Grass' Erzählen gehört dazu wie das von Erwin Strittmatter oder Uwe Saeger. Deutlich ist, daß sich im Konzept „Heimat“ Vergangenheit und Zukunft verschränken, der Affekt für eine Nahwelt, für die Regio und ihre wahrnehmbaren Erfordernisse, kann ja auch gegen alles vermeinte Fremde ausschlagen. Und es gibt durchaus (triviale) Literatur, die dem Vorschub leistet, etwa Heimat als

³⁷ Jürgen Rennert, Hoher Mond. Gedichte, Berlin 1983, S. 9.

idyllisiertes Landleben verklärt (und nie eine Nähe zur Pornographie verleugnet). Läßt sich denn der Heimatbegriff von der Vergangenheitserfahrung lösen, ist überhaupt ein Heimweh nach der Zukunft denkbar?

Der 1978 erschienene Roman „Heimatmuseum“ von Siegfried Lenz zeigt, daß es einiger Anstrengungen bedarf, den Begriff nicht museal zu nehmen. Schweizer und österreichische Autoren haben vor allem an einem Versuch zu neuer Heimatliteratur teilgenommen (Haushofer, Jonke, Roth, Böni, Blatter, Sterchi u. v. a.); in der deutschen Literatur gibt es die Gattung des kritischen Heimatromans (dann auch sehr wesentlich auf die Stadtlandschaften bezogen) und die Aussteigerromane neuroman-tischen Zuschnitts. Anspruchsvoller wird das Konzept im Lob der Region, zu dem sich beinahe alle Autoren von Rang verstanden haben, und zwar gleichermaßen in West und Ost.

4. Mythos. Kindheit. Alltag

Es sind weitere Konzepte zu nennen, die sich in der Funktion ergänzen (gelegentlich ablösen), die Suche nach einem Halt auszudrücken:

- MYTHOS, der ursprünglich ein undisputierbares Wissen angeben sollte und jetzt neu in die kulturelle Diskussion einrückte, mit Stichworten wie empathische Vernunft, rationale Katharsis/Ästhetik des Widerstands. Mythologie der Vernunft, Abschied vom Prinzipiellen, Mythologie des Unbewußten, Umgang mit dem andern der Vernunft, akkumulativer Symbolismus usw. In der Literatur hat dieses Konzept sozusagen naturgemäß reichen Niederschlag gefunden, ganz besonders im DDR-Drama der sechziger Jahre, aber auch in der Prosa. In unseren Jahren, die offensichtlich keinen Rat mehr mit realistischen Lösungen wissen, hebt jeder zweite Roman am Schluß in mythische Bildlichkeit ab;
- das Konzept KINDHEIT, ebenfalls aus der Romantik überkommen und von aktueller Bedeutung, weil mit Verschwinden bedroht. Philippe Ariès, Neil Postman und andere haben Indizien „für den Verfall der Kindheit und gleichzeitig für die damit einhergehende Verkümmern der Bedeutung von Erwachsenenheit“ zusammengetragen. Zu den Übeltätern zählen Fernsehen und Film: In diesen Medien „erscheint das Kind immer wieder als eine Person, die sich in ihrer sozialen Orientierung, ihrer Sprache und ihren Interessen vom Erwachsenen nicht unterscheidet“. Zwar gibt es eine Gegen-Literatur, doch zugleich gilt: „Die meisten Menschen verstehen

das traditionelle, idealisierte Bild des Kindes nicht mehr und wollen es nicht mehr, weil dieses Bild keine Stütze mehr in ihren Erfahrungen und ihrer Vorstellungskraft findet.“³⁸ Bei Peter Handke, Peter Rosei, Marlen Haushofer, bei Peter Härtling, Fritz Rudolf Fries und Günter de Bruyn, bei Christa Wolf und vielen anderen wird die Nachfrage nach den „Kindheitsmustern“ gleichwohl zum unverzichtbaren Ansatz der Selbstvermittlung, ohne daß Idealisierung der Preis sein müßte.

- ALLTAG ist eine weitere Kategorie, die zur Analyse der Gegenwartskultur herangezogen zu werden verdient. Mit Alltag ist „eingespieltes Leben“ gemeint: „Sonntags gehen die Leute in den Park, rudern und füttern die Schwäne. Hier scheint sich über lange Zeiten hin wenig zu verändern. Wir sind mit einer Schicht des Lebens konfrontiert, die hartnäckig am einmal Eingespielten festzuhalten scheint. Aber der Schein trügt. Nirgendwoher sonst als aus dem alltäglich eingespielten, scheinbar kristallinen Leben kommen die Veränderungen, die die Gehäuse ganzer Kulturen zum Einsturz bringen können.“³⁹ – So ist Alltag nun nicht nur ein Forschungsgegenstand geworden, sondern auch ein wichtiger Ansatz für Selbstbestimmungen von Kulturen, für kulturellen, ja sogar gesellschaftlich-politischen Wandel, wie uns nicht zuletzt die Erfahrungsberichte von 1989 belehren⁴⁰. Es ist ein Konzept, das den Literaturbegriff in den sechziger Jahren in allen Gattungen entscheidend erweitert und verändert hat und das, vergleichend betrachtet, auf die Schwierigkeiten von Literatur führt, ideologischen Vorgaben immer wieder entkommen zu müssen und ihre ‚Alterität‘, das Anderssein ihrer Rede, festzuhalten.

VI. Aufbruch der Ränder

So müßte nun ein Kapitel heißen, das sich vergleichend mit den Schwierigkeiten der „Randkulturen“ beschäftigte, die es ja eigentlich im verträgli-

38 Neil Postman, *Das Verschwinden der Kindheit* (Übers. Reinhard Kaiser), Frankfurt a. M. 1983, S. 151, 141, 143.

39 Hans Sanders, *Postmoderne. Alltäglichkeit als Utopie*, in: Christa und Peter Bürger (Hrsg.) *Postmoderne: Allegorie und Avantgarde*, Frankfurt a. M. 1987, S. 72.

40 Vgl. dazu u. a. Stefan Heym und Werner Heiduczek (Hrsg.), *Die sanfte Revolution. Prosa, Lyrik, Protokolle, Erlebnisberichte, Reden*, Leipzig und Weimar 1990.

chen Nebeneinander einer multikulturellen Gesellschaft gar nicht mehr als solche geben sollte, nachdem die Mitte geräumt ist. Die Absage an die Leitkultur wird verständlicherweise vor allem von den „Rändern“ her besonders entschieden vorgetragen, deren Diskriminierung ja im Namen „herrschender Normen“, „gültiger Werte“ geschah. Die Untersuchung dieser „Randkulturen“, die sich nicht mehr als solche verstehen lassen (wollen), ergäbe einen neuen Set von Modellen, Konzepten, Interpretamenten und das heißt, ebenso viele Widerstände gegen „Reterritorialisierungen“, Zuordnungsversuche, deren Legitimität fraglich ist. Einige Beispiele, auf die freilich nicht mehr konkret eingegangen werden kann, seien angeführt:

- die Homoliteratur/-kultur, die von einer subkulturellen Stigmatisierung längst weg will (und auch darüber hinausgewachsen ist) und sich eher mit dem Stichwort „minoritäre Bejahung“ fassen ließe⁴¹; sie ist in den späten achtziger Jahren auch in der DDR zunehmend hervorgetreten;
- die Knastliteratur, in der sich die Stimmen von „echten Knackis“, von Terroristen-Häftlingen und politischen Gefangenen mischen und in der Beschädigungen besprechbar gemacht werden, die nicht nur auf die Gefängnis-Situation zu beziehen sind; sie hat, soweit ich sehe, nur in der Bundesrepublik eine gewisse Öffentlichkeit bekommen können;
- die Ausländer-Literatur, die uns darauf hinweist, daß die (für uns) bequemen Konzepte alle gescheitert sind: zur „Bedarfsorientierungspolitik“ der sechziger Jahre (im Klartext: Behandlung der „Gast“-Arbeiter als Saisonkräfte wie gehabt) gehörte die mitgebrachte, insular gepflegte eigene Kultur; zum Integrationsangebot der siebziger Jahre gehört das Herausfallen aus allen Kulturbezügen. F. Messina: „Würdest du mich/ so wie ich bin/ als Mensch betrachten/ als Ebenbürtigen behandeln/ dann würden wir/ keine INTEGRATION brauchen.“⁴²

Das Aufleben einer ausländisch-deutschen Kultur/Literatur in der Bundesrepublik in den siebziger,

41 Vgl. Alexander von Bormann, Subkulturelle Stigmatisierung oder minoritäre Bejahung? Überlegungen zum Konzept einer „schwulen“ Literatur, in: FORUM Homosexualität und Literatur, (1988) 3, S. 5–27.

42 Zit. nach Ulrike Reeg, Schreiben in der Fremde. Literatur nationaler Minderheiten in der Bundesrepublik Deutschland, Essen 1988, S. 99.

vor allem aber achtziger Jahren läßt sich jedenfalls als Postulat einer offenen, einer pluralen Kultur interpretieren. Es gibt – der Chamisso-Preis der Bayerischen Akademie der Schönen Künste macht es regelmäßig deutlich – eine deutschsprachige Ausländerliteratur von hohem Rang und bedeutendem Umfang, auch diese bislang wohl nur in der Bundesrepublik – man wird die sorbisch-deutsche Literatur nicht unter diesem Begriff fassen wollen.

Hier abzubrechen, ist nicht unplausibel. „Sich die Fremde nehmen“ heißt ein Gedichtband von Gino Chiellino⁴³, und der Ausdruck ist vieldeutig-genau, gilt für die Frau (weil es die zugehörige Rosa nicht sein konnte), gilt für das Land, weil es die „angestammte“ Heimat nicht sein konnte (ungefähr 30 Millionen Menschen sind zur Zeit jährlich auf einer Flucht). Andere Titel der ausländerdeutschen Literatur lauten: „Die Reise hält an“, „In zwei Sprachen leben“, „Über die Grenzen“, „Das letzte Wort der Wanderratte“, „Die Sehnsucht fährt schwarz“, „In der Fremde verloren“, „Der Weg ins Ungewisse“, „Wo ich sterbe, ist meine Fremde“, „Das Fremde und das Andere“, „Aus dem doppelten Schweigen heraus“. Die Titel machen bereits deutlich, daß es zynisch wäre, sich auf das bequeme Konzept einer multikulturellen Toleranz zurückziehen zu wollen. Und doch ist deutlich, daß auch hier der Ost-West-Vergleich vermutlich noch greift: das Zugeständnis des Nebeneinander ist eine Stufe, die nicht übersprungen werden kann und die in der früheren DDR noch weniger realisiert erscheint als in der Bundesrepublik. Bis zu einer „interkulturellen“ Wahrnehmung des je anderen, zu einer produktiven Verständigungsleistung, die sich das Fremde nimmt und diesem frohgemut einen Teil der Fremde wegnimmt, dürfte es noch ein weiter Weg sein. Doch wollte ich mit diesem Beitrag verdeutlichen, daß dies eine Arbeit ist, die wir an uns und für uns zu verrichten haben: die Verschiedenheit der kulturellen Szenen, Gruppen, Konzepte, Denkfiguren, Modelle bestimmt *unsere* (wirklich nachbürgerliche?) Gesellschaft und wird auszutragen sein, nicht bloß zu dulden.

43 Gino Chiellino, Sich die Fremde nehmen. Gedichte 1986–1990, Kiel 1992.

Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung

I. Leere und Identitätssuche

Wenn wir heute danach fragen, was eine Generation von nicht angepaßten Dichtern, Malern und Musikern ein Jahrzehnt lang – von Ende der siebziger bis Ende der achtziger Jahre – beschäftigt hat, so stehen im Mittelpunkt jene subkulturellen Zeitschriften, die im öffentlichen, d.h. dem staatlich sanktionierten Bewußtsein der DDR kaum eine Rolle spielten. Es klingt paradox: Ausgerechnet Kleinstzeitschriften, die außer denen, die sie herstellten, und ihren Freunden so gut wie niemand kannte, sollten zum Identitätsfanal für eine Künstler-Generation geworden sein! Original-graphische Zeitschriften mit solch provokanten Titeln wie zum Beispiel „Entwerter-Oder“, „Schaden“, „Herzattacke“ in Berlin, „Anschlag“ in Leipzig, „UND“ oder „Spinne“ in Dresden bis hin zum „Reizwolf“ im Thüringischen, sie hatten bei aller Verschiedenheit der inhaltlichen Ansätze eines gemeinsam: Ihre Auflagenhöhe bewegte sich von einstelliger Größenordnung bis zu höchstens 100 Exemplaren (genau 100 Exemplare hatte das in Berlin erscheinende „Mikado“).

Die Zeitschriften waren zunächst nur zur Kommunikation untereinander bestimmt. Doch rasch folgte der immer stärker werdende Anspruch, für ein Stück Autonomie jenseits des Systems stehen zu wollen. Der zuletzt genannte Aspekt ist zwar mittlerweile durch die Einlassungen führender Protagonisten der Szene mit dem Staatssicherheitsdienst der DDR heftig umstritten, aber mit dem Versagen einzelner muß nicht gleich die ganze Bewegung in Mißkredit geraten. Dies sei zugleich meine einleitende These. Die „Subkultur der Szene“ war ein Wurzelgeflecht, dessen Pflanzen durchaus die echten Früchte des Zorns trugen.

Zunächst – es sei wiederholt – war das Bedürfnis nach einem Miteinander der heftigste Antrieb; es ging darum, die Vereinzelung von kreativen Individuen aufzuheben. Nach der Ausbürgerung Wolf Biermanns im November 1976 wurde die Lage im Lande schwieriger denn je. Übergroße Frustration

herrschte vor. Das Gefühl von Resignation und gesellschaftlicher Erstarrung lähmte. Direkter politischer Widerstand erschien aussichtslos. Prominente Autoren wie Günter Kunert, Jurek Becker, Sarah Kirsch oder Klaus Schlesinger wanderten infolge der Biermann-Petition aus der DDR aus. Sie hatten uns moralischen Halt gegeben und nun ließen sie uns, für die es noch aussichtsloser war, Eingang in den offiziellen Literaturbetrieb zu finden, mit der schalen Erkenntnis zurück, daß auch in der poetischen Camouflage keine Nische mehr zu finden sei. Vielleicht hätte ein solidarischer Pakt unter Intellektuellen zu einem Bewußtsein des Widerstehens, wenigstens der Diskutierbarkeit von Veränderungen, führen können. Aber jeder war sich selbst der Nächste und rettete sich in das westliche Deutschland hinüber. Da der Sprachraum der gleiche blieb, spielte der Begriff des Exils in den damaligen Diskussionen keine gewichtige Rolle. Er tauchte nur bei den sich bekennenden Dissidenten auf.

Die zwanzig- bis dreißigjährigen Autoren standen in der Isolation: Sie hatten absolut „keinen Bock“ auf das System, in dem sie lebten. Selbst die Sprache war ihnen genommen; abgenutzt und verlogen war sie in der gesellschaftlichen Totalität. So erklärt sich der linguistische Ansatz einer neuen, unverbrauchten Poetik, die wie die kathartische Reinigung vom Verlautbarungs-DDR-Deutsch wirken mußte. Darüber hinaus gab es bereits konkrete Erfahrungen mit Verlagen. Ablehnungen, die „Neutöner“ (Volker Braun in seinem Rimbaud-Essay) zu drucken, häuften sich. Doch in jener frühen Phase um 1980 herum gab es durchaus noch Bemühungen der Integration in den staatlichen Kulturbereich. Uwe Warnke, der Herausgeber des „Entwerter-Oder“, arbeitete kurze Zeit als Pressereferent beim Verlag Neues Leben, bevor er seine soziale Existenz zuerst als Heizer, später mittels eines sogenannten „verkürzten Arbeitsverhältnisses“ auf einem evangelischen Kirchhof absicherte. Leonhard Lorek und Egmont Hesse, die Herausgeber des „Schaden“, waren vor ihrer eigenverantwortlich editorischen Arbeit exmatrikulierte Studenten der Bibliothekswissenschaften. Ich selbst hatte als Regieassistent an einem Berliner Staats-

theater erfahren, wie wenig kreativen Raum die Apparate zuließen. Geistige Beklemmung – zwischen unverhüllter Zensur und der Schere im Kopf – war der Schmelztiegel unserer Erfahrungen. Am Ende hatten wir für die bestehenden Strukturen nur ein zynisch-saloppes „vergiß es“ übrig.

Doch der Ausstieg brachte Ungewißheit mit sich. Die Gesetze der DDR erlaubten weder einen Künstlerstatus von eigenen Gnaden noch Experimente außerhalb vorgeschriebener Genehmigungspraktiken. Wer Texte im Westen publizieren ließ, ohne das ominöse „Büro für Urheberrechte“ zu informieren, konnte kriminalisiert werden. Um eine schnelle Anerkennung als freischaffender Schriftsteller ging es den meisten jedoch gar nicht. Der quälend-lähmende Zustand wollte beendet sein, und eben dafür ließ man sich die selbstgebastelten und in der Szene zirkulierenden Hefte einfallen. Der Begriff „Samisdat“ (im Selbstverlag erschienene – verbotene – Literatur) – gleichwohl wegen der Eindeutigkeit des Begriffes damals nirgendwo verwendet – wurde zum Brückenschlag der „Untergründer“. Jeder beteiligte Schreiber war aufgefordert, seine Texte selbst abzutippen. Daß die Zeitschriften Originalgraphiken und handabgezogene Fotos enthielten, war wegen der fehlenden Kopiergeräte gar nicht zu umgehen. Die anfänglichen Auflagen von 15 Exemplaren („UND“, „Entwerter-Oder“) ließen dies auch kaum zum Problem werden. Nur bei der Prosa oder bei Manifesten kamen manchmal verstümmelte und kaum lesbare Durchschläge heraus. Mitte der achtziger Jahre, als sich die subkulturelle Produktion insgesamt verstärkte – jetzt wurden auch Mappen herausgegeben –, prägte der Kunstwissenschaftler Christoph Tannert den nicht ganz zutreffenden Begriff des „Grafik-Lyrik-Unikats“. Damit sollte bewußt davon abgelenkt werden, daß es sich um Vervielfältigungen (mit Originalgraphiken) handelte.

II. Aufbruch im DIN-A5-Format

In der Reihe der „POE-SIE-ALL-BEN“ – im Kreis von Sascha Anderson, Cornelia Schleime und Ralf Kerbach entstanden – hatte der Gemeinschaftsgeist vielleicht seine früheste und eine entscheidende Generationsprägung erfahren. Ich möchte mich hier einer moralischen Bewertung von Andersons dubioser Seilschaft mit dem Ministerium für Staatssicherheit enthalten. Damals

konnte dies niemand wissen, und der Tatbestand, daß man zeitweise zusammenlebte, um zusammen zu arbeiten, verweist zunächst einmal auf nicht mehr als auf die enge Verknüpfung von Lebensalltag und kreativer Energie. Während einer malte, schrieb ein zweiter Gedichte ab, ein dritter klebte die Seiten zusammen. Die im Schulheftformat hergestellten Exemplare mit jeweils einem gefalteten und herausziehbaren Original wurden zumeist im Anschluß an Wohnungslesungen herumgezeigt und verkauft. Jeder, der sich dafür interessierte, konnte ein – diesmal echtes – „Graphik-Lyrik-Unikat“ für 30 bis 50 Mark (der DDR) erwerben.

Wenngleich wir auf Grund unseres heutigen Wissensstandes annehmen dürfen, daß der Staatssicherheitsdienst von dieser künstlerischen Produktions- und Vertriebsweise gewußt hat und sie wohl konspirativ duldete, war die Wirkung auf Außenstehende doch verblüffend. Oft schwierige Texte, in keinem Verlag gedruckt, konnte man also im handgemachten Lyrikbändchen sofort nachlesen! Dies war neu, die Idee der Umsetzung faszinierend. Zwar wissen wir bis heute nicht genau (und heute weniger denn je), wie viele dieser Hefte in Umlauf gebracht wurden, in wessen Hände sie gerieten und mit welchen Gedanken die Besitzer sie durchblättern, aber es besteht kein Zweifel daran, daß die Existenz dieser kleinen Schriften Signalwirkung für alle hatte, die es ernst meinten mit dem Schreiben, die es anwiderte, für die Schublade zu arbeiten oder sich bei offiziellen Verlagen anzubiedern.

Anderson beendete die Reihe dieser „Alben“ (einmal hießen sie auch „-all-peng“, ein andermal „Dolarosa überhaupt“ oder „Flucht nach vorn“), um 1984 eine Edition mit Malerbüchern zu beginnen. Zur Herstellung dieser großformatigen, in japanischer Bindung und auf teurem Achatpapier hergestellten Siebdruckbücher in einer Auflagenhöhe von 30 Stück führte er je einen Dichter und Maler zusammen. Die Bücher wirkten äußerst professionell und hatten nichts mehr mit den sporadisch erschienenen und spontan hingeworfenen Heften zu tun. Darin spiegelte sich auch die veränderte Struktur innerhalb der Szene; Anderson wurde als organisatorischer Kopf anerkannt. Seine Stellung war eine Machtposition: Wer sich auf seinem „Rangierbahnhof“ (Original-Prenzlauer-Berg-Ton) nicht hin und her bewegen ließ, der wurde ignoriert, ästhetisch abgekanzelt oder bestenfalls zum Gegenspieler polarisiert (Gabriele Kachold und Lutz Rathenow seien als Beispiele genannt).

Die Malerbücher wirkten schon zu ihrer Entstehungszeit abgehoben und exklusiv. Ein Exemplar kostete 300 Mark (im Vergleich dazu: ein Facharbeiter verdiente in der DDR durchschnittlich 600 Mark). Die wirklich Interessierten im Umfeld der Szene kamen als Käufer dafür nicht in Frage. Aber man hatte ohnehin eher an westliche Abnehmer gedacht. Die Zielgruppe waren Diplomaten und von Berufs wegen neugierige Journalisten. Sie konnten sich von der realen Existenz einer „zweiten Kultur“ in der DDR überzeugen, und sie ließen sich gut für den Vertrieb im Westen einspannen. Aufgrund ihrer „Grenzprivilegien“ waren sie in der Lage, das teure bibliophile Gut nahezu risikolos in den Westen zu schmuggeln. Durch die Umrechnungskurse von eins zu vier bis eins zu sechs konnte man an einem Buch das Vielfache des ursprünglichen Preises verdienen. Die Basis schaute teils fasziniert, teils neidisch und angewidert auf diese Identitäts-Kommerzialisierung. Um den Widerhaken des „Druckgenehmigungsverfahren“ zu umgehen, schrieben die Maler den Text entweder mit der Hand oder integrierten ihn auf andere Weise in die Graphiken. Das Argument, der Text sei selbst Bild („die gründe für das permanente phänomen der schrift im bild sind unzählig wie die gesetzeslücken“¹), war zweifellos ein genialer – grenzgängerischer – Einfall und würde heute in makellosem Licht dastehen, wenn nicht Andersons Einlassungen mit der Staatsmacht berechtigte Zweifel an der Authentizität seiner Gratwanderung aufkommen ließen. Unabhängig davon zeigen jedoch gerade die Malerbücher den expressiven und anarchischen Gestus einer jungen Künstlergeneration. Durch unverwechselbare ästhetische Eigenwilligkeit zeichnen sich meines Erachtens die Arbeiten von Wolfram Adalbert Scheffler, Klaus-Hähler Springmühl und Angela Hampel aus.

III. Entwerter und so weiter . . .

Mit der „Herausgabe“ der Zeitschriften wurde 1982 begonnen. Uwe Warnke gründete mit einem Freund, dem Puppenspieler Siegmund Körner, „Entwerter-Oder“. Die erste Nummer bestand aus vier Exemplaren und enthielt auf ganzen zwölf Seiten einige Gedichte und einen kurzen Prosatext. Das Heft war – wie die Poesiealben – im DIN-A5-

¹ Sascha Anderson, Die Zusammenhänge sind einfach . . . in: Elke Erb/Sascha Anderson (Hrsg.), *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, Köln 1985, S. 221 f.

Format gehalten, auf dem Umschlag leuchtete rot eine Federzeichnung. Die Autoren veröffentlichten unter Pseudonym. Auch wenn dies angesichts der „Auflagenhöhe“ lächerlich klingen mag, so stellte doch die erklärte Absicht, eine Zeitschrift zu beginnen, ein Wagnis dar. Es sei daran erinnert, daß die DDR Anfang der achtziger Jahre als stabil galt und ernsthafte Konfrontationen mit der allmächtigen Staatssicherheit in den meisten Fällen Gefängnisstrafen oder erzwungene Ausreisen nach sich zogen. Die Pseudonyme geben Hinweise auf die Assoziationen, die man beim Versteckspiel suchte: German Deutscher, François mühselig, Grotteskev Satyr und Ivon Zynitzki hießen die der Dada-Phantasie entlehnten Namen.

Uwe Warnke stellte das erste Heft von „Entwerter-Oder“ Freunden in Dresden vor, woraufhin er eine Ermutigung des Dichters und Musikers Lothar Fiedler erhielt, der dies äußerst anregend fand. In seinem Brief vom 30. März 1982 an Warnke hieß es: „Ich weiß zwar, daß du schon ein ähnliches Unternehmen laufen hast – aber trotzdem – mehr ist immer noch nicht g’nug“. Tatsächlich kam es fast zeitgleich zur Gründung von „UND“ mit 15 Premierensexemplaren. Dennoch sei hier angemerkt, daß nicht „UND“, sondern die „Entwertung“ den Anfang machte, was in bisher allen Bibliographien und Aufsätzen falsch aufgeführt ist. Für „UND“ schrieben die meisten Autoren schon bekennd unter ihren richtigen Namen. In Dresden, wo es durch die Kunsthochschule zu dieser Zeit noch eine relativ große Szene gab, blieben diese Aktivitäten nicht lange verborgen. Und so wurde der Herausgeber bald mehrmals von den staatlichen Organen vorgeladen, vor der Weiterarbeit gewarnt und sogar mit Gefängnisstrafe bedroht. Zuletzt legte man ihm einen Ausreiseantrag nahe. Das perfekte und perfide Paragraphennetz der DDR beendete schließlich im Januar 1984 die Herausgabe von „UND“ nach 15 Nummern.

Noch im selben Jahr setzte der Fotograf und Performance-Künstler Micha Brendel die Arbeit mit „U. S. W.“ (d. h. Und so weiter – der Verf.) fort. Diese Zeitschrift wurde im wesentlichen auf die gleiche Art hergestellt. Den Stamm der Beteiligten bildete ein Dresdner Freundeskreis, zu dem Dichter, Maler und nicht auf ein Medium festlegbare Künstler stießen. Auch der Unikatcharakter, besonders an den Variationen der Umschläge zu einem Heft erkennbar, wurde beibehalten. Die tiefe Beziehung, die die Hauptakteure miteinander verband, festigte den Kreis und das Anliegen. In seinem Essay „Möglichkeitsräume“ schreibt der Literaturwissenschaftler Peter Böthig dazu: „Der Dialog, die intensive Bezugnahme und Kommuni-

kation von Leuten mit ähnlichen lebenspraktischen und künstlerischen Vorstellungen innerhalb einer ‚geschlossenen Gesellschaft‘ sind als Ziel (und zugleich als Gegenentwurf zu einer zunehmend als hemmend erlebten politischen und ästhetischen Isoliertheit) der Beteiligten angesprochen. U.S.W. erarbeitete dementsprechend vorwiegend bild- und dokumentationsorientierte Konzepthefte, die Auskunft gaben über die Praxis gemeinsamen Produzierens.“² Nach elf Nummern beendete Micha Brendel die Arbeit als Herausgeber, um sich anderen Projekten zu widmen. Ein weiterer Dresdner, der Herausgeber und Siebdrucker Thomas Haufe, führte die „UND“-Tradition unter dem Titel „Und so fort“ weiter. Dieser Zeitschrift lag allerdings wieder ein stringenteres Konzept zugrunde, das sich mehr am Malerbuch von Sascha Anderson als an der quirligen Gruppenarbeit orientierte: Ein Künstler traf eine Auswahl von Gedichten, zu denen er text-graphische Arbeiten herstellte, die im Siebdruck vervielfältigt und dann gebunden wurden.

IV. Schadens-Kultur

In Ostberlin liefen zwei Zeitschriftenprojekte – „Entwerter-Oder“ und „Schaden“ – über viele Jahre parallel. Seit 1983 gab es zwar auch „Mikado“, von Lothar Trolle, Uwe Kolbe und Bernd Wagner gemeinsam herausgegeben, aber das Konzept war rein textorientiert und literarisch geprägt. Da es zu den inoffiziellen Publikationen gehörte, war die Auflagenhöhe zwangsläufig begrenzt; die Umschläge besaßen mit Siebdruck-Graphiken Originalcharakter. Der „Schaden“ entstand aus Verdruss über das Ende von „UND“. Titel und Idee drückten Symptomatisches aus. In einer zwischenbilanzierenden Rezension von Kurt Rat (ein nicht mehr aufzuklärendes Pseudonym) hieß es dazu in Heft 11: „Der Schaden – das Wort ist gut gewählt. Es enthält ein ganzes Programm für eine literarische Richtung. Schaden anrichten, aber auch einen Schaden haben, im Sinne einer psychischen oder mentalen Verletzung. Der Schaden als Fehler im System, als etwas, das es gemeinhin zu vermeiden gilt, der Riß in der Mauer einer ängstlich behüteten Wohnzimmergesellschaft.“³

2 Peter Böthig, *Möglichkeitenräume*, in: *Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigen-Verlag*. Eine Bibliografie von Jens Henkel und Sabine Russ, Gifkendorf 1991, S. 96.

Als der eigentliche Urheber des „Schaden“ gilt Leonhard Lorek, einer der Autoren von „UND“. Dieser Zeitschrift lag folgendes Prinzip zugrunde: Die Hefte wurden zugeklammert, verklebt und eingetütet; wer zum Inhalt vordringen wollte, mußte das Heft aufreißen – und hatte den Schaden! Ein Freund Loreks, Frank Lanzendörfer, der malend, dichtend und zeichnend ein unstetes Zigeunerleben führte (1988 stürzte er sich 25jährig von einem Turm in Bernau), hatte das Logo entworfen. Ausdrückliche Verweise auf die Herausgeberschaft fehlten im Inhaltsverzeichnis. Einigen Nummern wurden Tonbandkassetten mit der Musik der Avantgarde-Rockbands – im Inhaltsverzeichnis „bandschaden“ genannt – beigegeben. Man startete mit 15 Exemplaren und endete nach 17 Nummern bei einer Auflagenhöhe von inzwischen 40. Dazwischen liegt wohl der wesentlichste Teil der Prenzlauer-Berg-Literaturgeschichte. Ab Nummer sieben gab es hochmotivierte und ambitionierte Poetik-Gespräche mit einzelnen Autoren. Auf politische Einschätzungen wurde verzichtet, was den irreführenden Eindruck einer ideologiefreien Realität vortäuschte und bei Andersdenkenden – waren sie in der Lage, Einblick in den „Schaden“ zu nehmen – oft heftigen Widerspruch hervorrief. Am Rande sei erwähnt, daß das Papier für die Durchschläge, die Schreibmaschinenbänder und diverse andere Utensilien zur Produktion des „Schaden“ ausgerechnet von der höchsten Justizstelle der DDR, dem Hohen Gericht in der Littenstraße kam, wo ein Freund Loreks arbeitete.

Zunächst griffen die Zeitschriftenmacher nur auf einen engen und vertrauten Autorenkreis zurück. Das waren zumeist jene, die von den Verlagen eine Abfuhr bekommen hatten, sich im Café Mosaik in der Schönhauser Allee zu endlosen Lagebesprechungen trafen und an der gesellschaftlichen Enge zu ersticken meinten. Adolf Endler und Elke Erb wurden als sympathisierende Vertreter einer anderen Generation willkommen geheißen. Die Texte wurden in Loreks Wohnung zusammengeheftet. Zum Redaktionsteam gehörten neben Leonhard Lorek noch Egmont Hesse und Johannes Jansen; die „Schaden“-Produktion verlief anfangs relativ locker; erst mit der späteren Einbeziehung neuer Redaktionsmitglieder – Peter Böthig und Christoph Tannert gehörten dazu, Sascha Anderson „engagierte sich“ (Egmont Hesse) – kam es jedoch bald zu divergierenden Vorstellungen, die sich in einem der Nummer 12 beigegebenen „editorial“

3 Kurt Rat, ... ALS WÜRDE JEMAND SEINE MEINUNG SAGEN. – Neunmal Schaden, in: *Zellinnendruck – Katalog der Galerie Eigen + Art*, Leipzig 1990, S. 52f.

niederschlugen: „der konsens unterschiedlicher meinungen einer festen gruppierung ohne gruppencharakter, die nicht als redaktion existiert, aber noch immer ein gemeinsam vertretbares heft entstehen lassen will, soll damit gezeigt werden... wir halten es uns zugute, untereinander unterschiedlicher meinung zu sein. es sollen nicht brote sondern vielheiten entstehen. ideenabläufe können offenheit erzeugen.“⁴ Der sich hinter diesem Text verbergende Streit eskalierte derart, daß ab November 1987 kein „Schaden“ mehr angerichtet werden konnte. In einer abschließenden Stellungnahme wurde das Ende der Zeitschrift diplomatisch mit der „oft unklaren erwartungshaltung gegenüber der einlösung solcher begriffe wie kommunikation und kreativer atmosphäre“⁵ begründet. Ein weiterer Grund ist sicher darin zu sehen, daß ständige Mitarbeiter wie Peter Böthig und Leonhard Lorek in den Westen ausreisten. Jene, die dablieben, entwickelten jedoch neue Konzepte. Um den gefestigten Ansprüchen und dem Wunsch nach größerer Differenziertheit gerecht zu werden, gründete Rainer Schedlinski die „Ariadnefabrik“, wo hauptsächlich essayistische Texte in einer Auflagenhöhe von 60 Exemplaren publiziert wurden, während Egmont Hesse als Herausgeber der „Verwendung“ Lyrik und Prosa mit 50 Originalgraphiken pro Heft herausbrachte.

Mit der Wende – so meinten die Herausgeber – seien Notwendigkeit und Bedarf für Zeitschriften dieser Art verschwunden. So bleibt „Entwerter-Oder“ die einzige aus damaliger Intention gespeiste und nach wie vor erscheinende Zeitschrift, in der sich Original neben Kopie, Banales neben Tiefsinnigem findet. Der „Entwerter“ arbeitet mit einem festen Autorenkreis, und sicher trug zu seinem Erhalt auch bei, daß der Herausgeber allein verantwortlich zeichnete und Kompetenzgerangel gar nicht aufkam. Auflagenhöhe und die Art der Zuarbeit haben sich bislang ebenfalls nicht verändert: Die Autoren müssen für ihre Vervielfältigungen selbst sorgen (mehr Originale als Kopien, mahnt Uwe Warnke), und als Honorar gilt nach wie vor das fertige Heft; nicht nur die künstlerische Kommunikation muß es einlösen, sondern es hat mittlerweile auch Fetisch-Charakter. Wem die Konditionen nicht passen, der müsse ja nicht mitmachen; dank der offenen Grenzen und der „internationalen Vernetzung“ gebe es – so Uwe Warnke – genug Anwärter. Ich bin der Meinung, daß der „Entwerter“ in einer

Übergangsphase steckt und sich die Frage nach einer höheren Auflage unabdingbar stellen wird.

V. Die Beziehungs-ent-flechtung

Bis Mitte der achtziger Jahre, als eine große zusammenfassende Ausstellung in der Berliner Samariterkirche über die inoffiziellen Zeitschriften stattfand, wußten Zeitschriften-Macher und Autoren verschiedener Kreise kaum voneinander. Das erklärt sich – zumindest in der Berliner Szene – aus einer fast als neurotisch zu bezeichnenden Ignoranz gegenüber allem, was anders war als die eigene ästhetische Nabelschau. Zugleich kam die nicht unbegründete Furcht hinzu, durch das Herstellen zu breiter, zu offener und öffentlicher Kontakte die äußerst fragilen Strukturen zu zerstören. Aber auch inhaltliche Aspekte begründeten die Kommunikationslosigkeit. Uwe Warnke stellte in „Entwerter-Oder“ Fotos, Texte, Collagen, Graphiken (und manchmal auch Noten) gleichgewichtig nebeneinander, während die „Schaden“-Hefte von den Intentionen der Schreibenden geprägt waren. Und wenn der „Entwerter“ Autoren um sich sammelte, die sich in der Tradition visueller und konkreter Poesie verstanden, veröffentlichten im „Prenzlauer-Berg-Kreis“ jene, die sich bei allen individuellen Verschiedenheiten an der Postmoderne orientierten und sich von daher sprachexperimentell gaben. Auch war der Umgang mit DDR-Realität sehr verschieden: Esoterische und abstrakte Zeichnungen bei den „Schaden“-Leuten standen konträr zu der oft direkten und aggressiven Bildhaftigkeit, mit der die „Entwerter“-Mitarbeiter sich einbrachten. Harald Hauswald fotografierte dumpf und finster dreinblickende FDJ-ler („Entwerter-Oder 33“), Thomas Florschütz blickte mit selbstinszenierten Fotos auf das fragmentarische Ich („Schaden 14“). Und während es den einen wichtig war, künstlerische Aktionen zu bewahren (Heike Stephans Foto-Dokumentation „Galgenhügel“ in „Schaden 12“ sei stellvertretend genannt), hatte Uwe Warnke Material zur Sprengung der denkmalgeschützten Berliner Gasometer für ein Sonderheft seiner Zeitschrift gesammelt. Die verschiedenen Aktivitäten liefen nebeneinander her, ohne sich zu beeinflussen. Nur wenige brachten es fertig, in verschiedenen Zeitschriften zu veröffentlichen; Detlef Opitz gehörte zu Ihnen.

4 „editorial schaden“ Nr. 12, Oktober 1986.

5 „editorial schaden“ Nr. 17, November 1987.

Insgesamt war das Bedürfnis nach kritischer Reflexion durch Außenstehende nicht sonderlich stark ausgeprägt. „Leitmotiv“ war die eigene – nicht definierte, aber unterschwellig stets präsent – Programmatik. Die Nummer 15 von „Entwerter-Oder“ enthält eine der wenigen kritischen Stimmen. Die Germanistik-Studentin Katrin Rohnstock äußerte sich freundlich mahnend: „Mit welchen Zielen wird eigentlich ‚entwertet‘, wenn die Methoden für Auf-, Be-, Ver- und Entwertung immer die gleichen bleiben? Mit welchem Inhalt füllt sich das ‚Oder‘. Darin liegen für mich die Spannung, meine Ungeißtheit, meine Fragen.“⁶

Anlässlich der Nummer 20 gab es in einer leerstehenden Wohnung zum ersten Mal ein Fest – eine Art literarischer Salon mit Lesung, Film und Ausstellung für eine Nacht. Zwar kamen viele, aber letzten Endes war es doch wieder der bekannte Insiderkreis, der dort zusammentraf. Es sei erklärend hinzugefügt, daß der Herausgeber medienwirksame Publicity scheute, seit einmal in der Westberliner Stadtzeitung „zitty“ ein Journalist schrieb, daß „die (gemeint sind Mitarbeiter von ‚Entwerter-Oder‘) schon mal darüber nachdenken, wie man im Samisdat-Verfahren ein Bömbchen bastelt“ (1985) – und dies zu finsternen DDR-Zeiten. Zum Glück hatte dies keine Konsequenzen; fortan sicherte die eher stille Kontinuität das „Überleben“ der Zeitschrift. Auf diesem Wege wurde der Kreis ständig erweitert, so daß bei Nummer 40 der Herausgeber auf über 100 Beteiligte zurückblicken konnte. Insbesondere mit den Sonderheften zur Fotografie – herausgegeben zusammen mit dem Fotografen Kurt Buchwald – profilierte sich das Blatt. Hier wurde eine bis dahin kaum bekannte Fotografengeneration vorgestellt. Originalabzüge standen neben essayistischen Arbeiten von Kunstwissenschaftlern, denen es mitunter gelang, ihre Texte in die offiziellen Zeitschriften nachzuschieben. Es sei an dieser Stelle gesagt, daß ab Mitte der achtziger Jahre die Grenzen von offizieller und nicht-offizieller Kunst immer fließender wurden und es eine strikte Trennung nicht mehr gegeben hat. Natürlich bestand das Ziel der Arbeiten darin, Einfluß auf die Kunstdoktrin des Staates zu nehmen. Dafür reichte die Wirkung der original-graphischen Samisdate nicht aus.

Ab 1985 waren offizielle Sammelstellen auf die in sich fest verankerte Zeitschriften-Subkultur aufmerksam geworden. Ein Mitarbeiter der Sächsischen Landesbibliothek machte „Hausbesuche“ bei den Herausgebern mit dem Ziel, Abonne-

ments der Zeitschriften zu erwerben. Es wurde zugesichert, daß die Exemplare nicht im „Giftschrank“ verschwinden, sondern für Interessierte zugänglich seien. Dies sprach sich wie ein Lauffeuer herum und wurde in der Szene ausführlich diskutiert. Das Mißtrauen war groß, da man nicht nur permanente Kontrolle, sondern auch ein von der Stasi jederzeit inszenierbares Ende der Arbeit befürchten mußte. Die Situation war schwierig. Verweigerung hätte (vielleicht) erst recht Aufmerksamkeit nach sich gezogen, da die Sicherheitsfanatiker auf nichts so allergisch reagierten wie auf den Verdacht der Konspiration. Also ging man das Risiko ein. Die Befürchtungen erfüllten sich nicht; man sah sich bestärkt weiterzumachen und bildete sich ein, eine breitere Öffentlichkeit gewonnen zu haben. Nach der Wende erfuhr ich von einer Mitarbeiterin der Sächsischen Landesbibliothek, daß es in jedem Falle einer plausiblen Begründung bedurfte, um Einsicht zu nehmen in die Zeitschriften – nicht nur wegen der kostbaren Originale!

Aus dem Westen Deutschlands meldeten sich fast zeitgleich Interessenten. Aus jeweils unterschiedlichen Gründen erwarben das Literaturarchiv Marbach und das Osteuropa-Institut der Universität Bremen Exemplare der Zeitschriften „Anschlag“, „Entwerter-Oder“ und „Schaden“; später kamen die „Ariadnefabrik“ und „Liane“ hinzu. Ab 1988 kaufte die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main regelmäßig den „Entwerter“. Inzwischen hatten sich auch die Sammler auf die bibliophilen Raritäten gestürzt. In Frankfurt wurden die Zeitschriften nicht nur gesammelt, um sie zu archivieren, sondern mit dem erklärten Ziel, diesen Zeugnissen autonomer Kreativität eine Ausstellung zu widmen. „Aussichten 90“ fand tatsächlich im November 1990 statt. Zu jenem Zeitpunkt war die Mauer längst gefallen, und was zu DDR-Zeiten zu einem kleinen Skandal hätte geraten können, stand nun auf einmal in rein retrospektivem Licht. Die kreative Arbeit der unangepaßten jungen Künstler eines ganzen Jahrzehnts konnte hinter Glas besichtigt werden. Ohne die Hilfe der akkreditierten „Zeit“- und „Spiegel“-Korrespondenten wäre es kaum möglich gewesen, die fortlaufenden Nummern an den Zollorganen der Deutschen Demokratischen Republik vorbeizumanövrieren. Auch das ist inzwischen Geschichte. Eine Gesamtausgabe des „Schaden“ steht heute im Getty-Museum in Los Angeles. Der Erlös dafür ist dahin geflossen, wo alles begann: Im Kultur-Recycling der „Brotfabrik“ in Berlin-Weißensee hat der „Schadens“-Wert unwiderruflich eine andere materielle Form angenommen.

6 „Entwerter-Oder“ Nr. 15, Mai 1985.

VI. Der zersammelte Obenauf-Untergrund

Ich selbst bin schon recht früh zu dem Kreis der „Zeitschriften-Macher“ gestoßen. Zusammen mit der Malerin Sabine Jahn und dem Fotografen Claus Bach beteiligte ich mich 1984 zum ersten Mal an einer Zeitschrift – der Nummer neun von „UND“. Unsere Motivation entsprang der allgemeinen Frustration über fehlende Publikationsmöglichkeiten. Für unsere Text-, Siebdruck- und Fotoabzüge, von denen zusätzlich ein Blatt besprayed wurde, erhielten wir allerdings nie Belegexemplare. Bis heute ist unklar, ob das „untergründige“ Wirrwarr, die oft chaotische Kommunikation Richtung Dresden, dies verhinderte oder ob unsere Belege bei der Post „verlorengingen“ bzw. vom Staatssicherheitsdienst einbehalten wurden. Erst die Lektüre der Stasi-Akten wird sicherlich Aufschluß darüber geben.

Anfang der achtziger Jahre hatte sich die Szene insgesamt von Dresden nach Berlin verlagert. Die regelmäßigen und ständig intensiver werdenden Wohnungslesungen bei dem Berliner Sänger und Übersetzer Ekkehard Maaß, bei dem seit 1982 Sascha Anderson wohnte, führten zu einer Vielfalt persönlicher Kontakte. Alle vier Wochen lasen junge Autoren vor 70 bis 130 Zuhörern aus ihren unveröffentlichten Texten. Jedem stand das Haus offen. In diese Zeit fiel auch die Arbeit an der Textsammlung „Berührung ist nur eine Randererscheinung“, in der die so disparaten Stimmen meiner Generation zum ersten Mal über eine Buchpublikation Gehör finden sollten. Elke Erb führte intensive Gespräche nicht nur über Texte, sondern auch über die poetisch-biographischen Hintergründe der Beteiligten. Es mußte genau abgesprochen werden, was jeder von sich preisgeben wollte, denn es war klar, daß es für die im Westen erscheinende Anthologie vom „Büro für Urheberrechte“ keine Genehmigung geben würde. In ihrem Vorwort hat Elke Erb ausdrücklich die intermediale Zusammenarbeit als das innovativste Moment der jungen Generation erwähnt. Rückblickend waren die Jahre 1982/83 die intensivsten Arbeitsjahre der sogenannten *Szene*, die als einheitliches Phänomen freilich mehr und mehr von Journalisten herbeigeschrieben wurde. Sieht man einmal von den z.T. katastrophalen Druckfehlern in der Erstauflage ab, so ist die „Berührungs“-Anthologie mit dem so sinnfälligen Titel die wohl wichtigste Orientierung dafür, was die Generation nach Biermann produzierte.

Im März 1984 fand ein weiteres Ereignis statt, das Schreibende zum kommunikativen Dialog zusammenführen sollte, tatsächlich aber eher weiter voneinander entfernte. Die Malerin Uta Hünninger – Mitarbeiterin der „Verwendung“ und Verfasserin eigener Künstlerbücher – stellte für die sogenannte ZERSAMMLUNG eine Woche lang ihr Atelier im 3. Hinterhof der Lychener Straße zur Verfügung. Zur Beteiligung an dem einwöchigen Lesungsszenario hatten die Dichter des Prenzlauer-Berg-Kreises eingeladen, die das Ganze organisierten. Schon im Vorfeld kam es zu ersten Streitereien: So fehlte etwa Lutz Rathenow, der in einem kleinen Verlag die ebenfalls wichtige Anthologie „einst war ich fänger im schnee“ herausgegeben hatte. Der Lesemarathon erwies sich als problematisch; er setzte einen Grundkonsens voraus, den es nicht mehr gab. Versteckte Aggressionen, ästhetische Gegensätze, Angst vor der Stasi-Überwachung und das Gefühl der nicht mehr überbrückbaren Sprachlosigkeit in gesellschaftlicher Isolation überschatteten das Treffen und stellten den Sinn der Veranstaltung insgesamt in Frage. Der letzte Abend geriet schließlich zum – fast symbolträchtigen – Fiasko, als eine Freundin von mir, die gerade in psychiatrischer Behandlung war und Wochenendurlaub bekommen hatte, eigene Gedichte vorlesen wollte. Dafür gab es in den festgefahrenen Strukturen keinen Platz, und es fehlte wohl auch an einer souveränen Haltung, darauf zu reagieren. Nach diesem Ereignis schotteten sich die einzelnen wieder stärker in ihren jeweiligen Gruppen ab.

Zwei Jahre später fand in der Samariterkirche in Berlin-Friedrichshain eine Veranstaltung statt, auf der ein Teil der offiziell noch immer nicht zur Kenntnis genommenen Dichter und Herausgeber ihre verlegerischen Projekte vorstellten. Der Präsentation lag ein schöner Einfall zugrunde: Die Hefte hingen an Bindfäden von der Decke herab. Jeder, der darin blättern wollte, konnte sie sich in Augenhöhe greifen und begutachten. Dieses Mal war die Auswahl nicht auf den Berliner Kreis beschränkt; auch die kurzzeitig existierende „Galleere“ aus Halle, der Leipziger „Anschlag“ und die Karl-Marx-Städter „A3“ wurden vorgestellt. Die Veranstaltung kann nicht zuletzt deshalb als erfolgreich bezeichnet werden, weil sie viele Interessierte angezogen hat, die bis zu diesem Zeitpunkt von den verschiedenen Aktivitäten nichts wußten. Kurz darauf, im Juli 1986, reiste der zwar umstrittene, aber damals keiner politischen Zwielfichtigkeit verdächtige Promoter des Untergrundes, Sascha Anderson, nach Berlin (West) aus. Das „Wiener Café“ – bohemelastiger und berüchtigster

Szene-Treffpunkt – wurde unter dem Vorwand der Renovierung geschlossen, um nach Wiedereröffnung mit der „Preisstufe S“ („S“ steht für Sonderklasse) eben jene Szene-Geister zu vergraulen.

VII. In eigenen Strömen

In der Zusammenarbeit mit Claus Bach und Sabine Jahn spiegelte sich vieles, was andere Gruppen auch charakterisierte: Da waren die enge Verknüpfung unserer persönlichen Beziehungen mit der Arbeit, das jeweilige Interesse am Medium des anderen (Malerei, Siebdruck-Graphik, Fotografie, Fotomontage, Literatur, Collage), und die gleichlautende Ablehnung des sozialistischen Systems, das uns jede kreative Äußerung verwehrte. Da wir unsere künstlerischen Ansprüche dennoch realisieren wollten, haben wir schon früh eine alternative Öffentlichkeit gesucht. Dazu gehörte nicht nur das gegenseitige Benachrichtigen über Ausstellungen und Lesungen, sondern auch Beteiligungen an Mail-Art-Aktionen (etwa bei dem Dresdner Jürgen Gottschalk oder bei Robert Rehfeldt in Berlin) und – natürlich – das Zeitschriften-Wesen.

In den Galerien des Künstlerverbandes der DDR konnten nur Mitglieder oder die Kandidaten ihre Arbeiten ausstellen. Kommunalen Galerien war es vorbehalten, sogenannten „Laienkünstlern“ eine Chance zu geben. Aber alles Gewagte oder Experimentelle stieß dort im allgemeinen auf Ablehnung. So mußten wir andere Möglichkeiten finden. Unsere Ausstellungsorte waren private Cafés, zweimal eine Boutique, kirchliche Räume und sogar einmal ein Kino. Zwischen 1982 und 1989 organisierten wir jedes Jahr mindestens eine Ausstellung. Die Wohnräume der Familie Bahß in Magdeburg, das Künstlercafé „Vis-A-Vis“ in Leipzig oder auch die Kirche am Tierpark in Berlin-Friedrichsfelde wurden in der Szene bekannte und somit wesentliche Stationen. Mit selbstentworfenen und vielfältigen Postkaren betrieben wir vor jeder Ausstellung eine für unsere Verhältnisse äußerst aufwendige Werbung. Da Fotopapier spottbillig war und wir eine provisorische Siebdruck-Werkstatt besaßen, fertigten wir zwischen 100 und 200 Abzüge und versandten diese als „Botschaften“. Auch Personen, von denen wir annehmen mußten, daß sie sich die jeweilige Ausstellung nicht anschauen würden, oft schon aus Gründen der Entfernung, erhielten eine Einladung. Die Karte sollte das Medium – und der Mosaikstein – sein, der für das Ganze steht.

Vor diesem Erfahrungshintergrund und dem Wissen, daß andere Gruppen ähnlich arbeiteten, entwickelte sich die Produktion der Künstlerhefte und Künstlerbücher. Im Zeitraum 1985 bis 1989 gaben wir jedes Jahr eine gemeinsame Edition heraus, die wir als authentische Belege für künstlerische Selbstbehauptung werteten! Anlässlich des Erscheinens der Edition fand jedesmal eine Ausstellung mit Lesung statt. Die Orte dieser Veranstaltungen waren 1986 die bereits erwähnte Kirche in Berlin-Friedrichsfelde und 1987 die damals noch nicht in die Schlagzeilen gekommene Umweltbibliothek am Zionskirchplatz. Die zweite Veranstaltung am 20. März 1987 nutzte ich offen, um unsere gemeinsam erarbeitete Edition „Die NotNadel“ – in der wir uns mit dem Waldsterben im Erzgebirge beschäftigten – vorzustellen. Sie wurde von uns im Anschluß an die Lesung zum Verkauf angeboten.

Einige Wochen darauf erhielten Sabine Jahn und ich eine Vorladung vom Magistrat der Stadt Berlin, Abteilung Druckgenehmigung. „Die NotNadel“ – das Produkt unserer eigens für dieses Heft gegründeten Künstlergruppe „Krücke“ – wurde uns in Kopie vorgelegt; die Auflagennummer war vorsorglich herausgetrennt worden. Daneben lag ein aus unserer Wohnung spurlos verschwundenes Original der vorangegangenen Edition „Derwisch“. Wie man in den Besitz unserer Bücher gelangt war, darüber gaben die zwei weiblichen Beamten erwartungsgemäß keine Auskunft. Statt dessen belehrten sie uns, daß für jede Art von Druckerzeugnissen eine staatliche Genehmigung einzuholen sei. Die Belehrung wurde aktenkundig gemacht, wir mußten unterschreiben. Die Situation war bedrückend: Sie war typisch für jene Momente, wo man in der geschlossenen Gesellschaft DDR tiefste Existenzangst auszustehen hatte. Wir mußten davon ausgehen, daß die Damen vom Magistrat nur vorgeschickt worden waren und daß die dahinterstehende Behörde, das Ministerium für Staatssicherheit, weit mehr über uns und unser Tun wußte. Ständig fragten wir uns: Wieviel wissen sie eigentlich wirklich und was passiert wenn...? (Nicht nur für unsere künstlerischen Produkte, auch für zwei Kinder trugen wir mittlerweile Verantwortung.)

Im Schatten dieser kafkaesken Wirklichkeit arbeiteten wir weiter. 1988 kam unser sogenanntes „Berlin-Heft“ heraus, das vom Seitenumfang eigentlich eher als Buch zu bezeichnen gewesen wäre. Die dazu geplante Ausstellung in der Galerie „Eigen+Art“ konnte leider nicht stattfinden, so daß die „Entdeckungen aus dem Zwielficht“ – dies war der Untertitel des „Berlin-Heftes“ – in der Szene nur vom Hörensagen bekannt wurden. Die letzte Ausstellung zum ebenfalls letzten original-

graphischen Buch in der DDR fand genau zur Maueröffnung – in den Räumen des Kunstdienstes der evangelischen Kirche – statt. Bei „Herbststein im grünen Gemäuer“ handelte es sich um ein Buch, das insbesondere meine persönlichen Erfahrungen auf einem Berliner Friedhof zum Anlaß nahm, den Totenort zur gesellschaftlichen Metapher werden zu lassen. Zugleich sollte darin jenes Stück anarchische Identität enthalten sein, die wir dem sozialistischen Biedermannsalltag, aber auch der klerikalen Bigotterie abgetrotzt hatten. In dem Ausstellungsraum verstreuten wir säckeweise altes Laub auf dem Parkettfußboden, und von der Decke ließen wir zerschnittene Seiten aus der Parteizeitung „Neues Deutschland“ wie Girlanden herabbaukeln. Auf den „ND“-Schnipseln stand ein von uns gedrucktes Zitat von Marcel Duchamp. Einem großen UND folgte nach dem Doppelpunkt: „Übrigens sterben immer die Anderen“. Es war der treffende Kommentar genau zur richtigen Zeit.

VIII. Verzweigungen und Nachkommenschaften

Berlin galt zweifellos als das Zentrum der Bewegung, von wo aus man etwas hochnäsiger in die „Provinz“ blickte. Vielleicht war die Ignoranz ein Grund dafür, daß in Thüringen, wo mein Freund Claus Bach wohnte, im Januar 1988 eine eigene Zeitschrift – der „Reizwolf“ – gegründet wurde. Das Blatt – von Claus Bach (er hatte sich schon im „Entwerter“ engagiert und methodisch davon gelernt) zusammen mit dem Paläontologen John Keiler in zweimonatigem Rhythmus ab Januar 1988 herausgegeben – funktionierte ähnlich wie „Entwerter-Oder“ und andere vergleichbare Zeitschriften. Wer mitmachen wollte, mußte seine Beiträge selbst vervielfältigen. Eine Vorauswahl gab es nur insofern, als vielleicht einmal ein zu plakativer oder zu banaler Beitrag zurückgewiesen wurde. Mit dem Ziel, das Niveau zu heben, das heißt, nicht nur auf gesellschaftliche Befindlichkeiten zu reagieren, entschloß sich der Thüringerkreis bald dazu, Themen-Hefte festzulegen. Erstaunlich und wichtig war die offene und lebendige Kommunikation der Beteiligten untereinander, die als eigentlicher Motivationsschub gelten mag. Doch da sowohl literatur- und kunstkritische Reflexionen als auch essayistische Arbeiten ausblieben, ließ das Interesse am „Reizwolf“ nach der Wende im Herbst 1989 bald nach.

Ein ebenfalls aus dem „Entwerter“ hervorgegangenes Projekt ist die von Dirk Fröhlich ins Leben gerufene, nach wie vor in Dresden erscheinende „Spinne“. Die erste „Spinne“ mit dem Untertitel „Verschiedenes im Netz“ erschien im Juni 1989. Konzentration auf text-experimentelle, künstlerisch ausgefallene und mitunter „WRACKment“-artige Arbeiten hat das Interesse der Autoren bis heute unverändert erhalten.

Ähnlich wie dem „Reizwolf“ erging es dem in Schwerin erschienenen „1. Mose 2,25“. In den Heften – in einfachster Klammerbindung, aber mit Original-Graphik und handabgezogenen Fotos – wurde versucht, über sozial-psychologische Krisen unserer Gesellschaft zu debattieren („Angst vor Nähe“, „Langeweile“, „Zivilcourage“). Vorher – 1986 – war von Wilfried Linke (er schrieb für kirchliche Zeitungen und war Autor bei „einst war ich fänger im schnee“) ein Projekt namens „Öffnungszeit“ aus der Taufe gehoben worden. Neben Autoren, deren Texte in der DDR nicht veröffentlicht wurden, kamen hierin auch ausgereifte Schriftsteller, mit deren in der DDR nicht erschienenen Texten man sympathisierte (Günter Kunert oder Erich Loest) zu Worte. Der Versuch des Herausgebers, die „Öffnungszeit“ unter den Schutz der Kirche zu stellen, scheiterte. Was auch nur den Anschein der Subversivität hatte, fand bei den auf Ausgleich und Arrangement bedachten Glaubenshütern keine Unterstützung.

Eines der jüngsten und das aus meiner Sicht derzeit vitalste Zeitschriften-Projekt ist die „Herzattacke“. Die Gruppe sah sich vor der Wende selbstverständlich „jenseits stalinistischer Kulturdoktrin“ und setzte sich darüber hinaus das Ziel, „den poetischen und philosophischen Werken von Georges Bataille, Lautréamont und Friedrich Nietzsche die Würdigung und Bedeutung zu verleihen, die sie verdienen“, – so der Herausgeber Max Barck⁷. Der radikal-poetische Anspruch soll heute mit „Archaischer subjektiver Souveränität“ verwirklicht werden. Wie bei allen diesen Zeitschriften basiert die Arbeit auf einer losen Gruppierung interessierter und gleichgesinnter Maler, Dichter, Fotografen. Die Projektgruppe „Herzattacke“ begleitet und intensiviert die ebenfalls von Max Barck herausgegebene Künstlerbuchedition MALDOROR. Trotz der ausdrücklichen Absicht, einem politisierten bzw. aufklärerischen Impetus zu entsagen, sind die Texte zumeist junger, noch unbekannter Poeten infiltriert von Vor- und Nachwendebefindlichkeiten. Die Hinwendung zu „unserer Welt“ mit „unseren Problemen“ im Gegen-

7 „Herzattacke“ Nr. IV/1991.

satz zu dem postulierten und konsequent durchgehaltenen Anspruch bei den Graphikern machen das Ganze äußerst spannend.

Während es bis Mitte der achtziger Jahre permanent Probleme gab, nicht offiziell abgeseignete literarische Texte, die mit einer Graphik oder einem Foto in Verbindung standen, auszustellen, nahmen sich staatlich angestellte Galeristen in der Folgezeit – unter dem Einfluß der Politik Gorbatschows – größere Freiheiten heraus. So erklärt es sich, daß die unabhängige Künstlergruppe „Herzattacke“ im Mai 1989 keine Probleme mehr hatte, ihr Projekt in der Galerie im Kreiskulturhaus Treptow (eine Anlaufstelle für viele Künstler zwischen inoffizieller und Verbandskunst) vorzustellen. Die Dichter lasen aus ihrer Edition und konnten im Anschluß daran – mehr oder weniger offiziell – Exemplare zum Verkauf anbieten. Die Ereignisse, die zum erdrutschartigen Zusammenbruch der DDR führten, hatten das papierne Aufbegehren zu einem marginalen Problem der staatlichen Sicherheit werden lassen.

IX. Was bleibt?

Es sei mir verziehen, daß ich nicht alle Zeitschriften aufzählen und nur einige – mir persönlich besonders wichtige – Namen und Aspekte benennen konnte. Dies ist in erster Linie der Tatsache ge-

schuldet, daß wir kein funktionierendes Kommunikationsnetz besaßen und die Gruppen weitgehend isoliert arbeiten mußten.

Die genannten und nicht genannten subkulturellen Zeitschriften – so verschieden sie auch waren – sind nicht nur Zeugnis des Aufbegehrens einer nichtangepaßten jungen Generation, sondern sie stehen auch für etwas bisher so nicht Dagewesenes. Avantgardistische, experimentierfreudige Kunstjournale gab es in diesem Jahrhundert schon zu Zeiten des Expressionismus, im revoltierenden Geist des Surrealismus, aber nie entwickelte sich daraus ein so wichtiges, integrierendes und lebensnahes Kommunikationsbedürfnis. Die Zeitschriften waren eine Art Rettungsanker für eine zum Schweigen verurteilte Generation junger Künstler. Das existentielle Moment des inneren Antriebes gibt dieser Bewegung seine bleibende Bedeutung. Daß der Staatssicherheitsdienst von dem einen oder anderen Projekt gewußt hat oder es sogar wissend tolerierte, schmälert den Wert nicht.

Ohne den Vorlauf der original-graphischen Editionen, die die Beteiligten zum Probierfeld ihrer Kreativität erkoren, würden wir heute in dem von der Diktatur gezeichneten Teil Deutschlands auf eine *lost generation* blicken. Aber gerade weil hier im stillen vorgearbeitet wurde, können Künstler und Literaten aus ihrem Schatten treten und müssen nicht bei Null anfangen.

Hermann Glaser: Zur kulturellen Dimension der Politik und des Theaters in der Bundesrepublik Deutschland

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 20/92, S. 3–12

Begreift man Politik in ihrer höchsten Form – Aristoteles folgend – als die Aufgabe, das gute und tugendhafte Leben der Bürger zu verwirklichen, so entspricht dem, nach Friedrich Schillers Definition, die „Schaubühne als eine moralische Anstalt“. So wie die idealistische Politikauffassung, die Grundwerte des Grundgesetzes der Bundesrepublik Deutschland prägend, in Gefahr ist, angesichts der zweckorientierten Wirklichkeit zu verflachen, so ist das Theater unter dem Druck des Massengeschmacks geneigt, seine Rolle als irritierender und provozierender Kulturfaktor aufzugeben. Die Postmoderne mit ihrer Beliebtheit (nicht gleichzusetzen mit „aktivem Pluralismus“) neigt zudem dazu, sich der „Last des Denkens“ zu entledigen; sie pflegt sich als „falsches Idyll“, wie Schiller es voraussah, „im seligen Genuß des Nichts auf dem Polster der Platitüde“. Das Theater wiederum verkommt leicht zur Apparatur eines subventionierten Mittelmaßes, mit hohen Kosten, aber wenig Inhalt. In dieser Situation, erschwert durch die Finanznot der Gemeinden und Länder im vereinten Deutschland, kommt es darauf an, freien Theatergruppen und -truppen materielle und ideelle Hilfe zukommen zu lassen, da sie die „Kunstbeamtenmentalität“ der Stadt- und Staatstheater zu konterkarieren vermögen.

Die Anerkennung der Notwendigkeit von Theater als eines wichtigen Spielortes in der Kulturlandschaft Stadt müßte Hand in Hand gehen mit der Absicht, eine Veränderung und Weiterentwicklung des Theaters zu bewirken. Politik ist Testfall für ein Theater, das in Freiheit „Bindung“ sucht, sich auch durch Inhalte und Gehalte herausgefordert fühlt. Politik wird dabei verstanden als ichstarke Bereitschaft, gesellschaftliche Selbstaufgabe durch die Selbst-Aufgabe des „Anstiftens“, Eingreifens, Gestaltens, Sich-Einmischens zu überwinden.

Alexander von Bormann: Kulturelle Konzepte und Szenen im Vergleich. Ihr literarischer Niederschlag in BRD und DDR

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 20/92, S. 13–26

Der Begriff Kultur wird oft vage im Sinne von Vielheit oder Vielfalt verwendet. Er bezeichnet umgekehrt die Einheit (Synthese) des Verschiedenen. Dieses Konzept einer einheitlichen bzw. einigenden Kultur spielte nach dem 2. Weltkrieg in beiden Teilen Deutschlands eine große Rolle.

Ein qualitatives Vielheitskonzept (Multikultur) hat sich erst in den siebziger/achtziger Jahren durchgesetzt. Es ist zu fragen, ob diesem Konzept die Kraft einer qualitativen Vielfalt zu eigen ist oder ob dahinter nicht doch nur die Summe verschiedener Kulturen steht.

Für die beiden letzten Jahrzehnte sind die folgenden zentralen kulturellen Tendenzen auszumachen: Da wäre *erstens* der als Absage an jede interkulturelle Verständigung zu wertende unmittelbare Selbstbezug der Hippies, Gammler und Spontis. Eine *zweite* Tendenz wird durch die Aussteiger markiert, die zugunsten eines Lebens in der Gemeinschaft auf den Konsum der Wohlstandsgesellschaft mit ihrem irrationalen Leistungszwang zu verzichten bereit sind. Sie ist im Westen weit stärker ausgeprägt als im Osten Deutschlands, wo es nur im intellektuellen Milieu (Prenzlauer-Berg-Kreis) Ausstiegstendenzen gab. *Drittens* ist als eine Art neuer Sozialisations-Typ der „neue Narziß“ zu nennen, der sich in seiner Verweigerung, sich anderen zuzuwenden, schließlich auf sich selbst zurückgeworfen sieht. Zeugnisse dieser Haltung überwiegen deutlich im westlichen Schrifttum, die Entstrukturierung als Lust bleibt ein Wohlstandsphänomen. Eine *vierte* zentrale kulturelle Tendenz manifestiert sich in der Frauen-Literatur-Kultur-Szene. Auffallend ist, daß gerade im Bereich der Frauenliteratur deutsch-deutsche kulturelle Entwicklungen stark konvergieren. Das ist im Falle der *fünften* zu nennenden zentralen kulturellen Tendenz, der Literatur zum „neuen Mann“, nicht der Fall.

Die achtziger Jahre sind durch eine gewisse Rücknahme im Gestus der Entgrenzung gekennzeichnet, was aus der Einsicht in das Ende des (ökonomischen) Wachstums und die Bedrohtheit unserer Ressourcen zu erklären ist. Vor diesem Hintergrund kommt es zur Wiederaufnahme von Konzepten (Körper, Natur, Heimat), die eine konkrete Sinnggebung zu versprechen scheinen.

Die Absage an die Leitkultur (Kultur im Sinne von Einheit) wird vor allem von denen vorgetragen, deren Diskriminierung im Namen der „herrschenden Normen“, „gültigen Werte“ geschah. Die Untersuchung von „Rand-Kulturen“ ergäbe einen neuen Set von Modellen, Konzepten, Mustern. Ein Beispiel für diese kulturelle Strömung ist die Ausländer-Literatur, die uns darauf hinweist, daß die für uns bequemen Konzepte alle gescheitert sind.

Thomas Günther: Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung

Aus Politik und Zeitgeschichte, B 20/92, S. 27–36

In dem Text über die subkulturellen Zeitschriften aus der DDR wird versucht, aus der subjektiven Sicht eines Beteiligten deren Stellenwert insgesamt zu analysieren. Um den politisch motivierten Hintergrund – die Überwindung der Sprachlosigkeit – verständlich zu machen, wurde eine chronologische Aufarbeitung gewählt. Sie wird in insgesamt neun Kapiteln – I. Leere und Identitätssuche, II. Aufbruch im DIN-A5-Format, III. Entwerter und so weiter . . ., IV. Schadens-Kultur, V. Die Beziehungs-ent-flechtung, VI. Der zersammelte Obenauf-Untergrund, VII. In eigenen Strömen, VIII. Verzweigungen und Nachkommen-schaften, IX. Was bleibt? – geleistet. Das siebte Kapitel ist der Gruppenarbeit des Autors gewidmet. Hier wird versucht, am Beispiel seines Kreises das Prinzip der Zeitschriftenarbeit zu beschreiben.

Der Stellenwert der inoffiziellen Zeitschriftenkultur ist sehr hoch einzuschätzen. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß der Staatssicherheitsdienst der DDR mehr gewußt hat, als die Beteiligten annehmen mochten. Die Zeitschriftenarbeit, in der eine Generation junger Künstler experimentiert und sich ausprobiert hat, ist auch als ein Befreiungsversuch von der Vätergeneration zu werten. Der Autor wagt abschließend die These: Wenn etwas von der DDR-Kunst der achtziger Jahre bleibt, dann werden es diese unscheinbaren Hefte und Editionen sein, denn in ihnen manifestiert sich der Wille nach einer authentischen individuellen und gesellschaftlichen Position.