

„Ihr seid ein Volk von Sachsen“

– Zu Bert Papenfuß’ „Ark“-Dichtung vom Prenzlauer Berg. –

Das Verhältnis von „Literatur und Anarchie“ ist von der Spannung, Gegensätzlichkeit und von der historischen Trennung zwischen einem politischen und einem künstlerisch-literarischen Anarchismus überwölbt. Mit Bert Papenfuß wird jedoch im Folgenden ein Schriftsteller vorgestellt, dessen Texte sich gerade durch den Versuch auszeichnen, diese historische Trennung aufzuheben und eine Einheit von politischer und sprachlich-literarischer anarchistischer Position zu realisieren.

Die Auflösung des Anarchismus als historisch-politische Bewegung fällt in Deutschland in die Zeit des Ersten Weltkriegs. Im Vorfeld gab es – wie Walter Fähnders und Hubert van den Berg gezeigt haben [01 Vgl. hierzu die Beiträge von Walter Fähnders und Hubert van den Berg in diesem Band.] – zunehmende Überschneidungen zwischen Anarchismus und Boheme bzw. den künstlerischen Avantgarden wie dem Frühexpressionismus oder Dada. Hier drohte die Auflösung des politischen Anarchismus-Begriffs oder genauer: Er weitete sich aus zu einem allgemeinen Begriff des Künstlertums. Die lebenskulturell-ästhetische Aus- und Umdeutung politisch-anarchistischer Theorien fand dann nach dem Zweiten Weltkrieg eine Fortsetzung, sei es in der subkulturellen Rockbewegung der 60er Jahre, der 68er- und in der anschließenden Hippie-Bewegung, sei es in der Punk-Bewegung der achtziger Jahre.

Auch in der Endphase der DDR bildeten sich in den Städten subkulturelle Figurationen aus, die sich als Formen einer neuen künstlerisch-anarchistischen Boheme beschreiben lassen. [02 Vgl. Philip Brady u. Ian Wallace (Hg.): *Prenzlauer Berg. Bohemia in East Berlin?* Amsterdam u.a. 1995] Diese schlossen einerseits an die westlichen subkulturellen Hippie-, Friedens- und Punk-Bewegungen an. [03 Vgl. Bert Papenfuß-Gorek: „Man liebt immer die Katze im Sack. Gespräch mit Ute Scheub und Bascha Mika“, in: Peter Böthig u. Klaus Michael (Hg.): *MachtSpiele. Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg.* Leipzig 1993, S. 182–188, hier S. 184: „Die einzigen, die damals militant gegen die Staatsmacht vorgegangen sind, waren die Punks. Gegen die wurden die Gesetze wirklich noch angewendet.“] Andererseits waren die neuen Boheme-Formen in der DDR weniger mit einem diffusen Ordnungs- und Machtgefüge konfrontiert, das den ausdifferenzierten Kapitalismus kennzeichnet, als mit einem klar identifizierbaren, parteizentralistisch organisierten Machtapparat, mit seiner ideologischen Sprache und seinen ausführenden Organen. Neue subkulturelle Künstlerszenen bildeten sich in Leipzig, Dresden und vor allem in Berlin im Stadtviertel Prenzlauer Berg, um das es hier gehen soll. Literaturgeschichtlich bedeutsam wurde die so genannte „Prenzlauer-Berg-Connection“ (A. Endler), die mit ihrer subversiven sprachexperimentellen Lyrik die ästhetische Moderne in der DDR nachzuholen schien. Solche, von der offiziellen Doktrin eines „sozialistischen Realismus“ abweichenden formalexperimentellen Literaturformen wurden von Seiten staatlicher Kulturinstitutionen noch bis in die achtziger Jahre hinein mit dem auf Lenin zurückgehenden Verdikt eines Anarchismus als „ungestülpter bürgerlicher Individualismus“ stigmatisiert. [04 W.I. Lenin: „Anarchismus und Sozialismus. Thesen“, in: ders.: *Werke, Bd. 5.* Berlin 1972, S. 334–336, hier S. 334] Dies kam einem faktischen Ausschluss aus der offiziellen sozialistischen Gemeinschaft gleich.

Der subversive Charakter der Prenzlauer-Berg-Literatur wurde im Westen erst hofiert, dann aber grundlegend in Frage gestellt, als bekannt wurde, dass zentrale Akteure der literarischen Szene, Sascha Anderson und Rainer Schedlinski, jahrelang im Dienste der Staatssicherheit standen. [05 Siehe dazu: Böthig/Michael: *MachtSpiele* (s. Anm. 3).] Im Folgenden soll der Fokus auf einen anderen Hauptakteur dieser so eng mit einem autoritären Staat verknüpften Prenzlauer-Berg-Künstlerboheme gerichtet werden, nämlich auf Bert Papenfuß (auch: Papenfuß-Gorek). Papenfuß, 1956 geboren, ist lebensgeschichtlich mit den Mechanismen eines staatlichen Autoritarismus vertraut, nicht zuletzt über seinen Vater, einem NVA-Offizier. Dem staatlich-zentralistischen Gewaltmonopol hält er ein anarchistisches Selbstverständnis entgegen, dessen literarische Gestaltung vor und nach der ‚Wende‘ hier näher vorgestellt werden soll.

Die Prenzlauer-Berg-Szene

Die Prenzlauer-Berg-Szene hatte ihre intensivste Zeit Ende der siebziger bis Mitte der achtziger Jahre. [06 Vgl. auch Jan Faktor: „Nach ’84 war für mich aber die produktive, innovative, kollektiv erlebbare Zeit im Prenzlauer Berg zu Ende. [...] Den Leerlauf der Produktion habe ich deutlich ’86 bei den Lesungen in der Samariterkirche gespürt [...] – das Polster um uns war künstlich, die Lügen häuften sich; die Unechtheit, das Stagnieren der Produktion war kein Zufall. Anderthalb Jahre später (Herbst ’87) [...] zeigte sich ganz deutlich, wie anachronistisch unsere rigide-apolitische Haltung inzwischen geworden war“ (Jan Faktor: „Sechzehn Punkte zur Prenzlauer-Berg-Szene“, in: Böthig/Michael: *MachtSpiele* (s. Anm. 3), S. 91–111, hier S. 97).] Sie war geprägt von neuen Formen einer emanzipativen, autonomen künstlerischen Kooperation. Es gab eine enge Zusammenarbeit zwischen Schriftstellern und Kunstgraphikern, woraus Samsdat-Drucke in einer Auflage von bis zu 100 Exemplaren entstanden, die keine Druckgenehmigung benötigten und damit der Zensur entgangen. [07 Vgl. hierzu: York-Gothart Mix: „Unüberhörbar wie Kremlglocken‘. Zur inoffiziellen Zeitschriften-Szene in der DDR (1979–1989)“, in: Simone Barck, Siegfried Lokatis u. Martina Langermann (Hg.): *Zwischen ‚Mosaik‘ und ‚Einheit‘. Zeitschriften in der DDR*. Berlin 1999, S. 680–689, und ders.: „Des Kaisers nackte Kleider oder die Negation der Literaturvermittlung. Zur Praxis, Rezeption und Kritik inoffiziellen Schreibens in der DDR (1979–1989)“, in: *Euphorion* 96,1 (2002), S. 27–45] Mit den Selbstverlagen, den vielfältigen Zeitschriften (wie etwa *ariadnefabrik*, *Bizarre Städte*, *Mikado*, *schaden* oder *verwendung*), [08 Vgl. z.B.: Klaus Michael u. Thomas Wohlfahrt (Hg.): *Vogel oder Käfig sein. Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979–1989*. Berlin 1992] Künstlerbüchern und Gedicht-Anthologien schufen sich die Autoren die publizistische Grundlage ihrer künstlerischen Autonomie und damit eine zwar sehr eingeschränkte, aber doch vom Staat relativ unabhängige kritische Öffentlichkeit. Schließlich arbeitete man auch mit Musikern der Rock- und Punkszenen zusammen (Papenfuß war selbst Bassgitarist, Sänger und Texter in verschiedenen Hardrock- und Punkbands). Man traf sich in Privatwohnungen oder kleinen Szenekneipen. Das Publikum bestand aus Freunden und Gleichgesinnten. Man diskutierte.

Neben diesen Kooperationen gab es aber auch verborgene Ansätze einer zentralistischen Organisation rund um Sascha Anderson, wie Jan Faktor, der selbst einst zur literarischen „Szene“ gehörte, sich dann aber dort ausgegrenzt sah, [09 Faktor: „Sechzehn Punkte“ (s. Anm. 6), S. 104f.: „Papenfuß, mit dem ich ziemlich lange eng befreundet war, hat gegen die Ausgrenzungen, die vor allem von Anderson ausgingen, nichts getan; auch nichts gegen meine Ausgrenzung“.] anmerkt:

[...] in dem speziellen Fall „unserer“ Szene war aber der Kern des Selbstverständnisses (... Autonomie; weg von der besetzten Sprache...; der Staat und seine Stasi interessieren uns nicht... usw.) lange Jahre ganz schön faul – und das ist alles andere als üblich. Die staatlich verordnete Verlogenheit, die so verhaßt war und die man nicht mitreproduzieren wollte, wurde einfach heimlich und in Mengen reingeschleppt und gestreut – ohne eine Spur von Bewußtsein, was für katastrophale Folgen das künstlerisch mit sich brachte. [10 Ebd. S. 105]

Hier kommt das problematische Verhältnis zwischen dem Selbstverständnis der Künstlerboheme im Prenzlauer Berg und dem tiefer liegenden Einfluss der staatlichen Gewalt zum Ausdruck. Aus Faktors Sicht war Andersons Funktion in der Szene widersprüchlich. Für ihn hatte Anderson „die Glaubwürdigkeit eines vom Staat dotierten Anarchisten“. [11 Ebd. S. 106] Durch sein ‚integratives Dasein‘ habe er andere, authentischere und dezentrale Bindungen verhindert, die sich normalerweise durch Reibungen und Kontroversen herausbilden. [12 Vgl. Ebd. „Viele haben sich A. angeschlossen; nicht wenige Aktivitäten, die sonst dezentraler abgelaufen wären, liefen dann über ihn; und waren also voll unter Kontrolle“ (ebd. S. 107).]

Die Diskussion um den Stellenwert der literarischen Prenzlauer-Berg-Szene wurde nach der ‚Wende‘ sehr kontrovers geführt. Ausgelöst wurde die öffentliche Debatte mit der Enttarnung Andersons als Stasi-Spitzel durch Wolf Biermann in seiner *Büchner-Preisrede* von 1991. [13 Wolf Biermann: „Der Lichtblick im gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Rede zur Verleihung des *Georg-Büchner-Preises*“, in: Böhlig/Michael: *MachtSpiele* (s. Anm. 3), S. 298–304] Biermann hatte polemisch gleich die ganze „bunte Kulturszene am Prenzlauer Berg“ zum „blühende[n] Schrebergarten der Stasi“ erklärt. Die Künstler dort seien nichts anderes als „spätadaistische Gartenzwerge mit Bleistift und Pinsel“ und einer „angestrengt unpolitische[n] Pose“ gewesen. [14 Wolf Biermann: „Laß, o Welt, o laß mich sein! *Eduard-Mörrike-Preis-Rede* am 13. November 1991“, in: Wolf Biermann: *Der Sturz des Dädalus*. Köln 1992, S. 64–72, hier S. 71] Hier klingen noch der Formalismusvorwurf und die Ablehnung der Avantgarden aus den sozialistischen Kulturdebatten der fünfziger Jahre nach. Weniger polemisch aber ähnlich negativ bewertet Faktor rückblickend die Szene als eine staatlich gestützte ‚Schutzzone‘. Die Schonung durch die Stasi habe „verhindert [...], daß wir in wirkliche Konfrontationen mit der Macht kamen und mit der Zeit radikaler wurden“. [15 Faktor: „Sechzehn Punkte“ (s. Anm. 6), S. 96]

Papenfuß bewertet die Prenzlauer-Berg-Szene anders. Er sah in ihr ein der staatlichen strukturellen Gewalt entgegen gesetztes anarchistisches Projekt, das er bis heute weiterführt. Dabei betont er, dass es keine einheitliche Szene war, sondern dass es unterschiedliche Fraktionen gab. Diese wurden nicht durch literarische Debatten, [16 Außer auf der Veranstaltung „Zersammlung“ Anfang 1984, wo es kurz um die Frage ging, ob man einen alternativen Schriftstellerverband gründen solle (vgl. Papenfuss-Gorek: „Man liebt immer die Katze im Sack“ [s. Anm. 3], S. 186f.)] sondern allein durch eine „synthetische Solidarität“ in der Opposition gegen den DDR-Staat und seine repressive Sprache zusammengehalten. [17 Gespräch mit Bert Papenfuss-Gorek am 3.12.1991, in: *Deutsche Bücher*, Referatenorgan deutschsprachiger Neuerscheinungen, XXII, 1992.1, S. 3–17, hier S. 3] Die unterschwellige Trennlinie der Fraktionen, zu denen er einerseits sich selbst, Stefan Döring und Sascha Anderson zählt, andererseits Lutz Rathenow und andere, führt Papenfuß in einem Interview letztlich auf den Gegensatz zwischen „Hochkultur“ und einer „marginale[n], häretische[n] Literatur“ zurück. [18 Ebd. S. 5]

Sollte das ein Kampf zwischen bourgeoiser Hochkultur und Underground sein? *Ich denke schon, das das ‚ne Rolle spielt. Die Leute um Rathenow waren auch irgendwie situiert in der DDR. Die kamen so zurecht, hatten Geld, hatten sehr gute Beziehungen zu Westverlagen und so weiter. Während die andere Seite noch Subkultur personifizierte, und das zum Teil heute noch tut. Die Positionen waren relativ klar. Sascha galt als relativ unpolitisch. Ich war Anarchist, das wußten alle.* [19 Papenfuß-Gorek: „Man liebt immer die Katze im Sack“ (s. Anm. 3), S. 187]

Die subversive Ausrichtung der Szene kommt u.a. in dem von Bert Papenfuß, Jan Faktor und Stefan Döring verfassten ‚Manifest‘ „Zoro in Skorne“ von 1984 zum Ausdruck. [20 Bert Papenfuß-Gorek, Jan Faktor u. Stefan Döring: „Zoro in Skorne“. Ursprünglich gedruckt in der Zeitschrift *schaden* 4/1985, wiederabgedruckt in: Michael/Wohlfahrt: *Vogel oder Käfig sein* (s. Anm. 8), S. 14–25] Hier finden sich zentrale Begriffe wie „Unkontrollierbarkeit“ und „temporäre autonome Zone“ – Begriffe, mit denen Papenfuß auch heute noch sein anarchisches Verständnis des Prenzlauer Berg kennzeichnen würde. [21 Gespräch mit Bert Papenfuss-Gorek (s. Anm. 17), S. 6] 1986 sei dann aber definitiv Schluss gewesen mit den kooperativen Arbeitsformen und dem Verfassen von ‚Manifesten‘, nicht zuletzt durch die Ausreise von Anderson, der eine Art „Hauptquartier“ für die Szene aufgebaut habe (man beachte den Militärjargon bei Papenfuß). [22 Vgl. Ebd. S. 7 und S. 12]

Gegen den Vorwurf einer staatlich kontrollierten Nischenexistenz und einer „poesie pure“ verteidigt Papenfuß die Prenzlauer-Berg-Szene wie auch Sascha Anderson, mit dem er seit 1977 zusammenarbeitete und selbst nach der Stasi-Enthüllung befreundet blieb. [23 Vgl. Papenfuß-Gorek: „Man liebt immer die Katze

im Sack“ (s. Anm. 3), S. 182f. Vgl. auch: Bert Papenfuß: „Geheimrat Anderson‘ und der enttäuschte Eckermann“, in: *Haarbogensturz*, S. 89–96. Papenfuß distanziert sich von Andersons Agententätigkeit, sieht aber in der anschließenden Diskussion um ihn auch eine Kampagne gegen „Ostlinke, die vorgeblich meist in Tateinheit Kommunisten, Stalinisten, Faschisten und Stasisten waren“ (ebd. S. 94). „Sascha war leider nicht links, sondern link, das hat die Betroffenen­schar der Benutzten stets für sich auszunutzen gewußt. Der Haß, der in den letzten Jahren auf ihn abgeladen wurde, war der Selbsthaß der Involvierten für ihren eigenen Opportunismus“ (ebd. S. 95).] Gleichwohl sieht auch er den grundlegenden Unterschied zu Anderson darin, dass dessen Gedichte eskapistisch und klassizistisch-unpolitisch seien, während er seine eigenen Texte „enorm politisch“ versteht. Rathenows Vorwurf einer „Ästhetik des Verrats“ hält er entgegen:

Meine Grundhaltung ist, sich auf nichts einzulassen und niemandem über Maßen zu trauen. Ich glaube an keine Ideologie. [24 Vgl. „Papenfuß-Gorek: Man liebt die Katze im Sack“ (s. Anm. 3), S. 185]

Harm. arkdichtung 1977 war Papenfuß’ erster, allerdings erst 1985 veröffentlichter Gedichtband, der in der wichtigen, von Gerhard Wolf herausgegebenen Editionsreihe *Außer der Reihe* erschien. Jedoch nicht mit diesem Band, sondern mit den vorausgehenden Gedichtbänden *naif* (1975) und *till* (1976) ist Papenfuß auch nach der ‚Wende‘ noch „sehr einverstanden“, weil ihr Grundgestus, wie er sagt, „sehr radikal, sehr unliterarisch“ und „richtig anarchistisch“ sei. [25 Gespräch mit Bert Papenfuss-Gorek (s. Anm. 17), S. 8f.] Dabei wendet er sich ausdrücklich gegen die Verfestigung des Anarchischen zum Ismus. [26 „Das ist eben das, was ich als anarchisch bezeichnen würde, in dem Sinne, daß die Sprache nicht institutionalisiert ist, auch nicht für eine subkulturelle Institution, was auf eine bestimmte Art *Harm* und *SoJa* haben. *Harm* für ’ne bestimmte Szene, die man schon anarchistisch nennen könnte, und *SoJa* hat einen ähnlichen Duktus [...]“ (ebd. S. 10)] Er ist sich durchaus der Gefahr bewusst, dass auch eine anarchische Haltung in einer Subkultur zur systemkonformen Pose gerinnen kann. Dieser Gefahr setzt er einerseits eine selbstreflexive, textuelle Bewegung entgegen, [27 „Aber das Anarchische und Anarchistische wird in den Texten diskutiert. Insofern war für mich die Arbeit an ‚zoro in skorne‘ mit Faktor und Döring sehr wichtig, die sind skeptischer... und fanatischer. In der Zeit war ich vom Anarchischen ins Anarchistische, also Institutionalisierte, abgerutscht und wollte das aber eigentlich nicht. Auch in *SoJa* gibt’s schon diese Auseinandersetzung, wo jeder Ismus, also auch der Anarchismus angezweifelt wird. Aber immerhin war es die einzige Direktive für meine Lebenshaltung, die wollte ich nicht so gern aufgeben. In ‚zoro in skorne‘ hab’ ich’s durch die Arbeit mit den beiden eher wieder relativieren können, sind es eher wieder Schläge gegen Anarchismus und gegen Wilhelm Reich, den ich damals fanatisch rezipiert habe“. (ebd. S. 11)] andererseits eine gelebte anarchisch-politische Haltung, die sich mit konkreten gesellschaftlichen Entwicklungen auseinandersetzt. Zunächst sei die Textur seiner so genannten *arkdichtung* näher betrachtet.

Die anarchische Spracharbeit der „Ark“-Dichtung

Der Untertitel des Gedichtbandes *Harm* lautet *arkdichtung*. Was ist damit gemeint? Schon in dem vorausgehenden Band *till*, der Gedichte aus den Jahren 1973 bis 1976 vereint, findet sich ein Zyklus mit dem programmatisch klingenden Motto „arkdichterei meint“:

arkdichterei meint

das ende der dichterei *die erde*

das ende der fichterei *die erde*

Diese Bestimmung mutet kryptisch an: „das ende der dichterei“ verweist vermutlich auf die schon erwähnte anti-hochkulturelle Ausrichtung. „das ende der fichterei“ schließt als Mittelreim an die „dichterei“ an. Es

lässt „Dichten“ als „Fechtereie“, also als eine Art sublimierter Kampf der Hochkultur assoziieren. In dieser Lesart wäre „die erde“ in beiden Fällen ein Prinzip der ‚Erdung‘, das der in der Hochkultur sublimierten Gewaltanwendung zur Durchsetzung eines siegreichen Individualprinzips (das „Fechten“ der Subjekte) entgegen gesetzt ist. Die ‚Erdung‘ ließe sich einerseits anarchistisch als Ordnungsprinzip ‚von unten‘ verstehen, andererseits als Einbettung in einen allen gemeinsamen Grund, „die erde“. Hier sind Anspielungen zu vernehmen, die allgemein an naturrechtliche und naturmystische Grundlegungen im künstlerisch-intellektuell ausgerichteten Anarchismus erinnern, wie sie z.B. bei Gustav Landauer oder Ernst Fuhrmann zu finden sind. Auch hat sich Papenfuß konkret mit keltischer Mythologie und Volksglauben auseinandergesetzt. „Ark“-Dichtung konnotiert des Weiteren „Arkanum“: also ein Geheimwissen. Und tatsächlich begegnet man bei Papenfuß einer ‚arkanen‘, einer klandestin-hermetischen Sprach-Arbeit, die zum Beispiel auch Zahlenordnungen integriert. [28 Hier gibt es vermutlich Einflüsse von Ernst Fuhrmann, Kurt Schwitters und Velimir Chlebnikov, die auch mit zahlenmystischen Bedeutungen in ihren Texten arbeiteten.] So taucht häufig die „Acht“ in verschiedenen Varianten als Zeichen einer entgrenzenden Unendlichkeit auf Sie steht der „Eins“ als Chiffre einer sowohl logozentrischen als auch politisch-herrschaftlichen Einheitsgewalt entgegen. [29 Vgl. z.B. das Gedicht „Sondern“ (in: *SoJa*, S. 61–67)] Ergänzt wird die alphanumerische Sprache, die man auch in Texten von Arno Schmidt und Reinhard Jirgl findet, bei Papenfuß durch den Gebrauch von Geheimsprachen wie dem Rotwelsch. Dichtung zielt hier – wie auch bei Thomas Kling – in gewisser Weise auf *Hermetik* als „Schleusenwärter[] und Botenstoffbeförderer[]“. [30 Vgl. Thomas Kling: „Hermetisches Dossier“ (in: ders.: *Itinerar*. Frankfurt a.M. 2006, S. 51–58, hier S. 55). Karl Mickel hat in einer Notiz über Papenfuß den hermetischen Aspekt betont: „Papenfuß ist ein Meister nicht-syntaktischer Grammatik. Scherz. Sind die Gedichte meines Freundes rätselhaft? Das Rätseln gehört zu den ältesten Vergnügungen der Menschheit; Rätsel sind, neben den Zaubersprüchen, poetische Ursubstanz“ (Aussagen über Papenfuß, in: Karl Mickel: *Gelehrtenrepublik. Aufsätze und Studien*. Leipzig 1990, S. 258f.)] Michael Thulin, der auch zur Prenzlauer-Berg-Szene gehörte, hat in dieser Richtung die „ark-dichtung“ von Papenfuß weiter gedeutet:

ark-dichtung steht für das geheimnis, das dichtung, ihrem wesen nach, immer noch ist: sprache der verborgenen bereiche, der ursprüngliche landschafts / raum des dichters, der geheiligte aufbewahrungsort der schrift, ursprung der sprache, schrein, raum, arche. [31 Michael Thulin: „Die Imagination der poetischen Sprache. dichtung und arkdichtung von Bert Papenfuß-Gorek“, in: *Die andere Sprache. Neue DDR-Literatur der 80er Jahre*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Gerhard Wolf, edition text+kritik Sonderband. München 1990, S. 114–119, hier S. 119]

Hier öffnen sich vielfältige Assoziationsmöglichkeiten. Die ‚Erdung‘ der Dichtung lässt sich schließlich mit Thulin säkularisieren und als ‚Wurzelung‘, als rhizom-artige Vernetzung im Sinne von Deleuze und Guattari deuten. Damit rückt ein allgemeines Kennzeichen der Prenzlauer-Berg-Lyrik in den Blick, nämlich ihr sprachexperimenteller und -reflexiver Charakter. Dieser schließt an verzweigte Traditionslinien an: an den Barock, den historischen Avantgarden wie die Dadaisten, Surrealisten, russischen Futuristen (Chlebnikov) und den neuen Avantgarden wie die Wiener Gruppe (Artmann, Bayer, Wiener etc.) und die Grazer Autorenversammlung (Jandl) bis hin zu Thomas Kling, einem der wichtigsten Erneuerer dieser sprachbewussten Traditionen in der deutschen Lyrik der neunziger Jahre, mit dem Papenfuß in einem direkten Kontakt stand. [32 So gehörten sie beide einer Schriftstellergruppe an (unter ihnen auch Sascha Anderson), die das postsowjetische Russland bereiste und in Leningrad u.a. Chlebnikovs Grab besuchte (vgl. Bodo Hell: „Hockende vor Chlebnikovs Grab. Betriebsausflug Moskau/Leningrad 1991“, in: *Schreibheft*, Nr. 65, Okt. 2005, S. 171f.). Diese Reise hat sich literarisch niedergeschlagen in Klings Gedichtzyklus „russischer digest“ (aus dem Gedichtband *Nacht.Sicht.Gerät*, in: Thomas Kling: *Gesammelte Gedichte 1981–2005*. Hg. von Marcel Beyer und Christian Döring, Köln 2006, S. 337–344)] Begleitet wurde dieser Anschluss an die

historischen, neuen und neuesten Avantgarden bei einigen Prenzlauer-Berg-Dichtern von einer intensiven Rezeption poststrukturalistischer Theorien einer dezentralisierten, differenten, polyvalenten und machtsubversiven Textur von Roland Barthes über Julia Kristeva und Jacques Derrida bis Michel Foucault. Bei den eher ‚unpolitischen‘ Dichtern wie Stefan Döring und Sascha Anderson liegt der Schwerpunkt auf den selbstreferentiellen Sprachexperimenten, die als Gegensprache zur offiziellen, ideologischen Sprache nur sehr vermittelt einen politischen Bezug erkennen lassen. Dagegen ist bei Papenfuß die Arbeit an der Sprache insofern politischer, als sie die Sprachordnung als Ort staatlicher und gesellschaftlicher Machtordnungen und zugleich als Terrain ihrer ‚anarchistischen Aufsprengung‘ begreift.

Die Arbeit an den Wurzeln des hierarchischen und hierarchisierenden Sprachsystems, die rhizomartige Spracharbeit, tritt bei Papenfuß nicht als abstrakte strukturalistische Tätigkeit, als Subjekt- und Semantiknegation auf, sondern politisiert, personifiziert und sich positionierend. Der Zugang zum rhizomatisch-hermetischen ‚Kern-Bereich‘, zum ‚Arkanum‘ erfolgt über den Umgang mit ‚unwertem Material‘, mit kulturellgesellschaftlichem ‚Abhub‘, den Lebenswelten und Sprachen ‚von unten‘, also über das ‚volkstümlich-karnevaleske Wort‘ im Sinne Michail Bachtins. In dieser Hinsicht birgt der sprachverrätselnde, ‚nährisch-anarchische‘ Raum der Dichtung von Papenfuß Zeichen einer utopisch-revolutionären Umwälzung. Diese Umkehrung der Verhältnisse tritt häufig in Invektiven auf, so zum Beispiel in den Schmähreden des Till Eulenspiegel. Der erste Band *till* spielt auf diese legendäre niederdeutsche Narrenfigur an, die der Welt, insbesondere der obrigkeitsstaatlich verfassten, den Spiegel vorhält und sie als eine grotesk-verzerrte zurückspiegelt. Till Eulenspiegel geht von der subversiven Lust an der Wörtlichkeit aus und – wie später der Prager Strukturalismus – von den kleinsten bedeutungstragenden und bedeutungsdifferenzierenden Einheiten der Sprache, den Semen und Phonemen. [33 Vgl. Erik Grimm: „Der Tod der Ostmoderne oder Die BRDigung des DDR-Untergrunds: Zur Lyrik Bert Papenfuß-Goreks“, in: *Zeitschrift für Germanistik N.F.* 1 (1991), S. 9–20, hier S. 16] Durch ‚nährisch-satirische‘ Um- und Verkehrungen verweigert er sich der herrschenden Sprachordnung, mehr noch: Die vorsätzliche Kollision der Sprachordnung lässt ihren verschleierte, latenten Gewaltcharakter hervortreten. Unter dem Druck der Invektive, also ‚im Sprachzorn von unten‘, werden die Sprachkapseln der herrschenden Ordnung aufgebrochen und als willkürliche kenntlich.

Eulenspiegels Ausgehen von der Wörtlichkeit ist ein Ausgehen vom eigensinnigen, rebellierenden ‚Volksmund‘. Allgemein ‚speist‘ sich Papenfuß’ Dichtung aus mundartlichen und volkstümlichen Elementen. Hier folgt er seinen Vorbildern, angefangen von den Barockdichtern Johann Fischart und Quirinus Kuhlmann, über William Blake, John Keats, Percy Shelley, Kurt Schwitters bis hin zur Popgruppe „T. Rex“. Literarischer Anarchismus steht hier also für den Vorrang der spontanen, rhizoiden Assoziationskraft der Wörtlichkeit ‚von unten‘ und damit für die aktive Verweigerung einer sprachlich-ideologischen Abstraktions- und Syntheseleistung ‚von oben‘. Die klandestine Arbeit an der Sprache zielt auf ein Zerteilen und zugleich Verdichten von semantischen Einheiten, auf gezielte Abweichungen von den herrschenden Sprachkonventionen und auf Neuverbindungen und Konstellationen, die in der regulären Grammatik nicht zulässig sind: So bricht das Wort bei Papenfuß aus dem „Duden“ aus, wie es in einem Gedicht aus dem Band *tiské*, ein Palindrom für „Exit“ heißt. [34 „und das wort war im duden gut aufgehoben / & drauf & dran den schlüssel zu entziffern / doch dann brach es unter mitnahme der stein- / & knochenartefakte aus dem vogelherd plötzlich auf“ („exoterische zengoladengo sapiens sapiens“, in: *tiské*, S. 9)]

Die Sabotage der herrschenden Sprachregelungen, die „umwortung etlicher worte“, [35 „ent – sagung“, in: *dreizehntanz*, S. 169] erfolgt bei Papenfuß konkret durch Techniken der mündlichen Umschrift und der Lautassoziationen. Die schriftgraphische und sprachmaterielle Untergrabung wird ergänzt durch lautmalerisch-kalauernde und bildhafte Assoziationen, also durch mäandrierende Laut- und Symbolverkettungen. Zur Technik des Absonderns und Neuverkettens kommt eine „Palimpsest“-Technik, eine wiederholte Überschreibung des Textes durch die der Sprache ‚eingelagerte‘ assoziative Eigendynamik

der Worte. Diese textuell-orale Überschreibung, die der stilistischen und semantischen Geschlossenheit eines „poetischen Staats“ entgegenarbeitet, basiert schließlich auf einer „Kultivierung des Fehlers“ als Grundhaltung. In dem schon erwähnten Manifest „Zoro in Skorne“ heißt es dazu:

Durchaus glückliche Folgen wären u.a. der Wegfall von Scham, die Möglichkeit, Fehler zu machen, die Abschaffung des poetischen Staates im Autor und dass man in den Anfängen stecken bleiben kann. [...] Im System von Zollbestimmungen (Sprache) und Inner-Grenz-Beziehungen ist Text Kristallisationspunkt u. checkpoint zw. Assoziations- / Gefühls- / Archaik- / Anarchie-Gewirr u. Wirklichkeitsgewirk. Zwischen Idee [...] & seiner Realisierung (Über-Ich-Einverwirklichung) klaffend: Fehler [...] Ziel von Kunst (was immer das sein mag, nämlich: Können + Machen, motiviert durch Fühlen) ist immer das (Aufgemerkt!) Aufhören von Kunst als der Kultivierung des Fehlers. („Zoro in Skorne“, S. 20–22)

Die „Kultivierung des Fehlers“ zielt also auf eine Gegenkunst zum „Aufhören von Kunst“, verstanden als ein „poetischer Staat“, der durch Einheitsgrammatik, die Form des geschlossenen Kunstwerks und durch das Monopol zur ‚Lichtung‘, zur Legitimierung des hegemonialen Geschmacks herrscht. Dagegen steht die „Kultivierung des Fehlers“ der *arkdichtung* für anarchisch-wuchernde Kulturverflechtungen ‚von unten‘:

1 dichtung hat nur einzwei ziele

2 aufzuhoeren dichtung zu sein

3 aufzuhoeren lichtung zu sein

4 also hieb aufn spiellein

(„spiel auf, sprechspiel“, in: *till*, S. 57)

Kritiker der Prenzlauer Berg-Lyrik verwiesen auf die Gefahr der ‚Luftwurzeln‘, der Erschöpfung der Möglichkeiten subversiver Sprachinnovationen. [36 Vgl. Thulin: „Imagination“ (s. Anm. 31), S. 119. Bei Papenfuß ist diese Gefahr selbst reflektiert im Zyklus „notdichtung – eine weitere säule des gesangs“ (in: *led saudaus*, S. 3ff.)] Das „Arkanum“ der *arkdichtung* ist jedoch nicht nur auf Sprachkritik und den „entwurf einer rhizomatischen anthropologie der poetischen sprache“ ausgerichtet, die Thulin betont. Die Lust des Torheitsdiskurses am einzelnen Wort, an den Verdrehungen und Vermischungen, an barocker Manier und mehrfach kodierten Sprachräumen ist im Innersten von einem Bedingungsverhältnis zwischen Gewalt und Ästhetik und von politischen Gegenpositionen geprägt. So versteht Papenfuß seine Dichtung zugleich immer auch als ‚Einspruch‘ und ‚Gegenrede‘, wie schon Gedichttiteln zu entnehmen ist, wie „Sondern“ (in *SoJa*) oder „TrakTat zum Aber“ (in *TrakTat zum Aber*). Schließlich ist der „arche“-Raum, der Ort einer anarchischen Wurzelarbeit, bei Papenfuß nicht in der Luft angesiedelt, sondern in einem konkreten Herrschaftsraum namens Deutschland.

„Ihr seid ein Volk von Sachsen“ – die Beziehung zu Staat und Volk

Staat und Regionalität

Der „arche“-Raum Deutschland hat Papenfuß, nach eigener Aussage, nie als Ganzes interessiert, dafür aber umso mehr internationale und regionale Identitäten. [37 „Das hat auch was mit meinen politischen Überzeugungen zu tun, ich bin eben gegen jeglichen Staat, prinzipiell. Deutschland ist nichts, ein Sammelsurium, das sich irgendwann zum Staat aufgeschwungen hat [...]. Meine Verflechtungen sind eher international, ich kann hinkommen, wo ich will, London, Leningrad oder Toronto. Ich finde sofort Leute, mit denen ich mich gut verstehen kann. Ich glaube, ich habe immer eher internationalistisch gedacht“ (Gespräch mit Bert Papenfuß-Gorek [s. Anm. 17], S. 17)] Trotz seiner dezidiert antistaatlichen und internationalistischen Position tritt in seiner Dichtung aber immer wieder eine Deutschlandproblematik auf,

mit der sich sein anarchistisches Schreiben konfrontiert, so zum Beispiel in einem seiner bekanntesten Gedichte aus den achtziger Jahren, also aus der Endzeit der DDR: [38 Nach Indra Noël (*Sprachreflexion in der deutschsprachigen Lyrik 1985–2005*. Berlin u. a. 2007, S. 11) soll das Gedicht schon 1981 entstanden sein.]

rasender schmerts weiterlachen

*ich such die kreuts & die kwehr
kreutsdeutsch treff ich einen
gruess ich ihn kwehrdeutsch
auf wiedersehen faterland
ich such das meuterland
(dreizehntanz, S. 106)*

Gegen das „faterland“ stellt sich hier das „meuterland“, diese sprachliche Neuschöpfung aus „Mutterland“ und „meutern“. Entsprechend stehen zu den ‚kreutsbraven Kreutsdeutschen‘ die ‚Kwehrdeutschen‘ quer. Dies deutet, wie auch der Titel „rasender schmerts“ – „weiterlachen“, auf eine kulminierende Situation der Widersprüche im Land, deren Zuspitzung durch die Kultivierung ihrer Verleugnung befördert wird. Auch die letzte, hier nicht zitierte Zeile des Gedichts, „spannend erzählt weitermachen“, verweist auf ein Land, in dem der Dichter nicht mehr gehört, oder nicht mehr ernst genommen wird, was den Bedeutungsverlust der Schriftsteller in der DDR, im Prenzlauer Berg und allgemein in der Gegenwart antizipiert. [39 Vgl. auch „dichter zerfallen“ (*tiské*, S. 57)]

Den dichtesten Ausdruck eines Kommentars zum Herbst 1989, zur ‚Wende‘ und zur nationalen Vereinigung stellt dann der Gedichtband *tiské* von 1990 dar. Ein katastrophales Fazit zieht gleich das Vorgedicht „zum gleit“:

zum gleit

wir schreiben

*im beginnen originär, im fortlauf orginell
über'n berg ordinär, zugrunde gar nicht mehr
überlebend kreuz & quer, sterbend rückwärts; tot von vorn:
(tiské, S. 7)*

Einerseits klingt hier die kritische Selbstreflexion der eigenen Entwicklung wie auch der Prenzlauer-Berg-Boheme-Szene als ganze an. Der Band *tiské* – rückwärts gelesen „Exit“ – deutet so auf das Ende der Szene, auf den Abtritt von der Bühne der Geschichte. Zum anderen ist hier über die Anspielung auf Benjamins Engel einer Katastrophengeschichte auf eine übergeordnete Entwicklung verwiesen, auf eine kollektive Entwicklung in der sich auflösenden DDR, bereit zum Abtreten: „sterbend rückwärts; tot von vorn:“, mit dem die Vergangenheit und/oder die Zukunft öffnenden Doppelpunkt.

Ein anderes Gedicht aus diesem Band thematisiert und destruiert zugleich eine übergeordnete Deutschland-Problematik in einem größeren geistesgeschichtlichen Kontext:

anschauung & verstand

*wohl wahlverwandt
von geisterhand
so immanuel kant
bevor ihm heidenhand*

*das weidenband
ums bein wand*

*jeder hat mich sich selbst
am längsten zu wandeln
& sein bewenden dabei
so thorketil sans phrase
bevor ihm der auswurf
abfall
abhub
aller klassen
den letzten
brautlauf hielt
& das echt eichene
erbbier trank
(tiské, S. 44)*

Titel und Gedichtinhalt spielen auf die deutsche idealistische Philosophietradition an, auf die Sphäre der „Dichter und Denker“, auf Goethe („wahlverwandt“), Kant und Schiller („anschauung und verstand“) als Repräsentanten der deutschen Geistesgeschichte und ihrer idealistischen Hochkultur. Konterkariert wird die Sphäre der „Dichter und Denker“ durch den ebenfalls klischeehaften Bereich des Germanenkults („Thorketil“, vielleicht zu deuten als „Thors Projektil“) und die Anspielung auf einen ‚teutonischen‘ Stammtisch-Nationalismus (das alliterierende „echt eichene erbbier“), Das evozierte Vexierbild des deutschen Geistes als Erbe setzt sich also einerseits aus einem hohen, pathetischen Teil und andererseits aus einem dumpf-geistlosen und technisch-zerstörerischen Teil zusammen. Der deutsche Geist ist idealistisch und hässlich-real zugleich. In die ‚Beine‘ dieser bildhaft ‚beschwingt durch die Geschichte humpelnden‘ Deutschland-Allegorie greift nun eine „heidenhand“, die Immanuel Kant das „weidenband / ums bein wand“ und damit den reibungslosen Fortgang des monströsen deutschen Geistes zumindest behindert. Die Bildlichkeit des ums Bein gewundenen Bandes als Störung des idealistisch und zugleich bierseelig beschwingten Geistes verweist dabei auf einen altertümlichen Handwerksbereich. [40 Vgl. Erk: „Tod der Ostmoderne“ (s. Anm. 33), S. 14] Die Störung der für deutsches Totalitätsstreben charakteristischen philosophisch-idealistischen Einheit von „Anschauung & Verstand“ setzt sich schließlich fort in der Spannung zwischen geistiger „Wahlverwandtschaft“ (inklusive derjenigen, die sich bei Biergeselligkeit herstellt) und der Außenseiterposition des lyrischen Ichs. Wenn dieser sich zum „abhub aller klassen“ zählt, ist damit Marx’ bekanntes Verdikt über das Lumpenproletariat, die Bohème und allgemein die Anarchie-Bewegung zitiert. [41 Das Pariser Lumpenproletariat von 1848, auf das sich Bonaparte bei seinem Staatstreich gegen die Republik stützte, beschrieb Karl Marx folgendermaßen: „Neben zerrütteten Lebeherren mit zweideutigen Subsistenzmitteln und von zweideutiger Herkunft, verkommene und abenteuerliche Ableger der Bourgeoisie, Vagabunden, entlassene Soldaten, entlassene Zuchthaussträflinge, entlaufene Galeerensklaven, Gauner, Gaukler, Tagediebe, Taschendiebe, Taschenspieler, Spieler, Zuhälter, Bordellhalter, Lastträger, Literaten, Orgeldreher, Lumpensammler, Scherenschleifer, Kesselflicker, Bettler, kurz, die ganze unbestimmte, aufgelöste, hin- und hergeworfene Masse, die die Franzosen la bohème nennen [...] dieser Auswurf, Abfall, Abhub aller Klassen [...]“ (Karl Marx, 18. Brumaire, in: Karl Marx, Friedrich Engels: *Werke*, Bd. 8. Berlin 1960, S. 160f.)] So rückt das Gedicht auch Marx in die Ahnenreihe deutscher Klassiker einer nach geradlinigem Fortschritt strebenden idealistischen Geistes- und Nationalgeschichte, zu der sich das lyrische Ich durch das Bekenntnis zu „heidenhand“, „weidenband“ und „Abhub“ querstellt. Schließlich erfährt auch der neudeutsche patriotische Stolz auf die vermeintlich erste „friedliche Revolution“

der Deutschen im November 1989 eine gegen den hegemonialen Diskurs gerichtete anarchisch-eulenspiegelnde Gegendarstellung ‚von unten‘, nämlich in dem Gedicht „ihr seid ein volk von sachsen“:

*so november als nur möglich
habt ihr euch mal wieder erhoben
halswendigerweise aufgebracht
von aufgewacht bis erwacht
seid ihr diesmal aufgebrochen
euch aufgebraucht aufzurauchen*

*ich sehe es ja ein, ob nun
sozialdemokratisch, nationalsozialistisch
realsozialistisch oder nationaldemokratisch
es mußte mal wieder sein, & siehe
es ging seinen konformistischen*

*gründet ihr erstmal euer scheißvolk
& ich dann den untergrunduntergrund
in einem wahlweisen untergrundstaat
der mir noch den kopf zerbricht*

*dieser text ist ein gedicht
das für die vorantritt der bastardisierung
sprich polackisierung, sprich regionalisierung
sprich krautkrauterei spricht
& zwar sprechend, sprich*

*ihr seid ein pack von fischköppen
radebergern, nordhäusern, richtenbergern
pritzwalkern, flämingen & wittstöcken*

*genausogut könntet ihr
ein volk von nacktspeichern
aus der traufe zu heben trachten
(tiské, S. 69)*

Diese Schmäherei auf die Deutschen ist eine Reaktion auf ein neupatriotisches Selbstverständnis. Durch die Wandlung des Revolutionsrufes von „Wir sind das Volk“ zu „Wir sind ein Volk“ haben sich die Deutschen aus der Sicht des Gedichts einmal mehr in die Tradition nationaler Obrigkeitshörigkeit eingereiht. Im Gedicht heißt es: „es ging seinen konformistischen“ – in der Lücke, die der Poetik der „Kultivierung des Fehlers“ entspricht, im weggelassenen „Lauf“, greift gleichsam erneut die ‚Heidenhand‘ des Gedichts dem nationalstolzen Lauf der deutschen Geschichte ‚zwischen die Beine‘. Dem persiflierten mythischen Ruf nach ‚deutscher Volkserhebung und Wiedergeburt‘, „so November als nur möglich“, wird der „Untergrunduntergrund in einem wahlweisen Untergrundstaat“ entgegengesetzt. Dieser existiert allerdings realiter gar nicht, sondern nur als sprachliche Fallgrube, in die der sich erhebende Nationalgeist sprachlich versenkt wird.

Noch deutlicher fällt dann Papenfuß' Kommentar zur ‚novemberrevolutionären Volkserhebung‘ in der Glosse „Stationen des krassen Übergangs vom Unrechtsbewußtsein zum Rechtsunbewußtsein“ aus: Nicht mal ein „Revolutiönchen“ habe es in Ostdeutschland gegeben, sondern in der Folge der Wiedervereinigung

zeige sich nur „Schwachmatismus, Neofaschismus, Zukreuzekriechen, Verrat und Staatshörigkeit insbesondere bei ehemals staatsnahe Gesocks“ (*Haarbogensturz*, S. 35). Weniger ‚ungehobelt‘ wird im eben zitierten Gedicht dem nationalen Einheitsprinzip das Prinzip einer dezentralen und regionalen Vielfalt entgegengesetzt: Die Bezeichnung als „pack von fischköpfe radebergern, nordhäusern“ usw. ist dabei keine Beleidigung, sondern eher eine derbe Liebeserklärung. Der Text erhebt Einspruch gegen die Gewalt der Nationalisierung und arbeitet literarisch der „vorantrieb der bastardisierung“, einer lebenskulturell und regional verankerten, wild-wuchernden anarchischen Untergrundordnung vor. Dabei ist der titelgebende Ausruf „ihr seid ein volk von sachsen“ ambivalent: Denn die „Sachsen“ sind nicht besser und nicht schlechter als die „fischköpfe“ und doch stehen die „Sachsen“ metonymisch für die „Staatsdeutschen“ (in einigen Sprachen wie etwa im Estnischen heißen ja die Deutschen „Saksa“). Dem einheitsrechtlichen und -sprachlichen „Sachsenspiegel“ wird so der volkstümlich-anarchische „Eulenspiegel“ entgegengesetzt.

„Ark“-Dichtung in gewandelten Verhältnissen

Durch die ‚Wende‘, die staatliche Wiedervereinigung und die neue kapitalistische Logik des Buchmarktes wandelten sich die Bedingungen der inoffiziellen DDR-Literatur der achtziger Jahre grundlegend. Sie wurde historisiert, vielfach aussortiert, in Grenzen legitimiert und die solidarische Kommunikationsgemeinschaft der Leser hat sich anonymisiert. [42 Vgl. Grimm: „Tod der Ostmoderne“ (s. Anm. 33), S. 9] Jan Faktor stellte Anfang der neunziger Jahre die Prognose, „daß – wenn der Prenzlauer Berg als Stadtteil in einigen Jahrzehnten voll rekonstruiert und durchgestylt sein wird – von der Literatur [...] nicht so sehr viel übriggeblieben sein“. Ihr Untergang wird von Faktor auf mangelnde literarische Qualität, auf die „viele[n] leere[n] Worte“ zurückgeführt. [43 Faktor: „Sechzehn Punkte“ (s. Anm. 6), S. 110f.]

Papenfuß’ Sicht ist auch hier eine andere – eine, die die Literatur weder vom Markt noch von einer rein autonomen künstlerischen Qualität, sondern vom Standpunkt eines politisch verstandenen literarischen Widerstands her bestimmt. So setzt sich seine Attacke gegen die „Sachsen“, also gegen diejenigen, die für das nationale Autoritäts- und Einheitsprinzip in der DDR eintraten, nach der Wende fort, wie seiner Dankrede zum *Erich-Fried-Preis* von 1998 zu entnehmen ist, einem kurzen, rap-artigen Text zum sozialen Wandel des Prenzlauer Berg mit dem Titel „Ossifizierung und Verschleiß“.

Gemeinhin ist mein Metier das Komprimat und Kommunikationsdestillat Lyrik, so hingeschwätzt diese auch daher kommen mag, wenn der Tag lang ist; Prosa ist mir ein Kompromat, mein Fabulierzwang ist normalerweise ausgetobt, und braucht selten das Regelgedrösel der Hochsprache – ich komme zur Sache, wenn auch nicht auf den Punkt, sondern den Ansatzpunkt: das Sächsische in, um, unter und wohl auch über uns. (Haarbogensturz, S. 8)

Geboren in der mecklenburg-vorpommerischen Kleinstadt Stavenhagen, kontrastiert Papenfuß die Norddeutschen (die „Fischköpfe“) mit den „Sachsen“ (vgl. ebd., S. 9). [44 „Das nördliche Brandenburg und Sachsen-Anhalt, wo versprengt kindliches Platt gesprochen wird, und die Hauptstadt waren Niemandsland, der Rest der DDR war Sachsen, und die DDR war die Zone, und wir befanden uns soweit wohl und waren auf Achse“ (*Haarbogensturz*, S. 8)] Die „Sachsen“ stehen also für ein staatlich-autoritäres Prinzip, so dass sächsische Freunde in Sachsen nicht zwingend „Sachsen“ sein müssen. [45 „Unsere Kumpels aus Dresden, Karl-Marx-Stadt, Gera und Erfurt waren Kunden und keine Sachsen, sächsisch war der Staat und seine Vertreter von Ulbricht bis Honecker, bis hin zum läppischen Bullen und letzten Öler“ (ebd.)] Dagegen steht das „Platt“ der Norddeutschen für ein Sprechen „von unten“ :

Ich spreche über meine Meinung hinaus, über die Volksmeinung ohnehin, bin hingegen beflissen, die Grundstimmung und ihre Tendenz herauszukitzeln. [...] „bis auf den allerletzten sind wir alle eines anderen

sachse“ heißt es in dem Gedicht „saxokratie“ aus dem Band SBZ. (ebd.).

Mit dem Ende des Ost-West-Konflikts und der deutschen Vereinigung änderte sich auch im ‚zeitweilig autonomen‘ Prenzlauer Berg der Frontverlauf. Die ‚saxokratie‘, das einheitssozialistische Staatsprinzip, trat von der historischen Bühne ab:

Wenn ich heute durch den Prenzlauer Berg gehe, und ich meine gehen, im Gegensatz zu schlendern, bummeln, spazierengehen, durchgeschleust werden, muß ich mein eigener Sachse sein, denn es gibt keine mehr. (ebd., S. 10)

Interessant ist hier der Wink auf ein allgemeines ‚Sachsen‘-Prinzip, das jeder – so auch Papenfuß – in sich trägt und auf die Wirkungen einer verinnerlichten Gewalt und Autoritätsherrschaft deutet. [46 Vgl. zu diesem Aspekt den Beitrag von Rainer Barbey in diesem Band.] An die Stelle der ‚saxokratie‘ tritt die ‚Yuppiefizierung‘, d.h. die neue ‚Einheitsbewegung‘ einer Konsumboheme. An die Stelle der „Sachsen“ treten die „Schwaben“ als neue Herrscher über den Prenzlauer Berg:

Im Szenebezirk Prenzlauer Berg wurden in den letzten acht Jahren 60 Prozent der Bevölkerung ausgetauscht, eine Bevölkerungskatastrophe, die sonst nur nach Kriegen stattfindet [...] Grund und Boden sind in Westhand, und der Yuppifizierung Türen und Tore geöffnet. Die xenophobische Hauptlast liegt heute auf den Schultern der Schwaben, egal ob sie nun aus Bayern, Franken, Hessen oder dem Saarland kommen.

„die sachsen sind bloß noch die schwaben von morgen & die schwaben schon heute ihre eigene fette beute“ heißt es in einem selbstverfaßten Gassenhauer. Was aber macht die Schwaben zu Sachsen? Nun, falsche Noblesse, Fassadenhabitus, vorlaute Vergnügungssucht, flächendeckende und tiefgreifende Oberflächlichkeit, gepaart mit Finanzkraft und merkantilem Geschick – Yuppiescum von Schlingensief bis dorthinaus. Wir kannten die Abgründe des Wohlstands nicht, vor allem nicht die Abgründe des nachlassenden Wohlstands, und viele meinen heute, das wäre auch besser so geblieben. Die Schwaben in ihren neueröffneten Budiken, sprich Feinkostläden, gewöhnen sich die große Klappe an, die aber meist nur eine ganz normale Emanation oder Aureole der Ostfäule war [...] – gut so, ich halte das für den ersten Grad der Ossifizierung. (Ebd., S. 10–12)

Was Papenfuß hier schildert, wird soziologisch als „Gentrifizierung“ bezeichnet: ein urbaner Umstrukturierungsprozess, der durch den Zuzug neuer, einkommensstärkerer Bewohnerschaften sowie eine politisch gewünschte, gezielte Aufwertung eines Stadtbezirks zu einer Veränderung der bestehenden einkommensschwächeren Bevölkerungsstruktur führt. Der „erste Grad der Ossifizierung“ verweist dabei auf Anzeichen einer wachsenden Prekarisierung der Prenzlauer-Berg-Boheme von heute: auf „Yuppiescum“ als der neue, ‚schicke Abhub‘ von heute. In der schon zitierten Glosse „Stationen des krassen Übergangs vom Unrechtsbewusstsein zum Rechtsunbewußtsein“ spricht Papenfuß von einem „Totalabriß kultureller Identität“, von „forcierten, teilweise national motivierten Aktivitäten der Bürgerzerrüttung“. Dabei beobachtet er besorgt die „Verrohung der Kunst- und Kulturschiene“: „Aggression und Humor verkamen zu Schlingensief und Westentasche“ (ebd., S. 46). Offenbar steht hier Christoph Schlingensief für eine „Postmoderne und Konsumgesellschaft“, wie sie Fredric Jameson (1991) theoretisch beschrieben und Schlingensief selbst in seinen Arbeiten performativ problematisiert hat. Ein zentrales Kennzeichen der Postmoderne und der Konsumgesellschaft ist, dass die konkrete, politische -Sozialkritik“ ausgegrenzt und „Kulturkritik“, die Forderung nach kultureller Individualität und Authentizität, strukturell integriert wurde. Diese strukturelle Integration der Kulturkritik erfolgte, indem der „neue Geist des Kapitalismus“ massenhaft Produkte kulturell-ästhetischer Differenz anbietet, wie Boltanski und Chiapello in ihrer grundlegenden Studie argumentieren. [47 Vgl. Luc Boltanski u. Eve Chiapello: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz

2006]

In der Invektive gegen die neue, gentrifizierte Boheme, das neue „Yuppiescum“, zeigt sich deutlich Papenfuß' Bemühen in den neunziger Jahren, einer von Markt und Politik ausgehenden Hegemonie über die Alltagskultur entgegenzuwirken und ihr erneut als ‚Insulaner‘ und als ‚Störtebecker‘ Widerstand zu leisten. Im Meutern gegen eine konsumkapitalisierte Lebenswelt, die Formen von erhöhtem Reichtum und immer raffiniertere Produkte kultureller Differenz als marktformen Lebensstil anbietet, zugleich aber zunehmende Armut, soziale Prekarität und kulturelle Nivellierung produziert, greift nun Papenfuß bemerkenswerterweise auf Figuren und Traditionslinien aus der ‚Mottenkiste‘ des Arbeiterkampfes und des Anarchismus zurück. [48 So nannte sich schon der Autorenzusammenschluss rund um den in der Lychener Straße ansässigen Galrev-Verlag „Lychener Autoren Fraktion“: LAF – in Anspielung auf „LEF“, die bekannte Zeitschrift der russischen Futuristen rund um Majakovskij, Aseev und Pasternak, die versuchten, eine avantgardistische sowjetische Produktionskunst zu entwerfen.] In diesem Kontext sind seine vielfältigen Zeitschriftenprojekte zu sehen, so die Zeitschrift *Sklaven* (in Anspielung auf ein Zeitungsprojekt von Franz Jung) als erstes Forum der politisch-engagierten Autoren der Prenzlauer-Berg-Szene nach der ‚Wende‘. Ihr folgte die Zeitschrift *Gegner*, die mit ihrem Titel ebenfalls auf die 1930 von Jung neu begründete, einst kommunistische Zeitschrift anspielt, an der unter anderen Ernst Fuhrmann, Raoul Hausmann und Karl Korsch mitarbeiteten. [49 1932 übernahm dann Harro Schulze-Boysen die Herausgabe von *Der Gegner*, dem führenden Mitglied der späteren kommunistischen Widerstandsgruppe *Rote Kapelle*.] Franz Jung, der frühexpressionistische, dadaistische Schriftsteller, Ökonom und Freidenker, dem es um neue zwischenmenschliche Beziehungen ging, wie auch Ernst Fuhrmann, der weitgehend vergessene Schriftsteller, Verleger, Kunstsammler und Philosoph einer umfassenden „Biosophie“, [50 Vgl. Ernst Fuhrmann: *Was die Erde will. Eine Biosophie*. Mit einem Nachwort von Gert Mattenklott und einer Bibliographie von Detlev Zabkar. München 1986, und Bert Papenfuß: „Novembertheater. Ernst Fuhrmanns Theaterarbeit im Überflug“, in: Wolfgang Asholt, Rüdiger Reinecke, Erhard Schütz u. Hendrik Weber (Hg.): *Unruhe und Engagement. Blicköffnungen für das Andere. Festschrift für Walter Fähnders zum 60. Geburtstag*. Bielefeld 2004, S. 319–33] stellen für Papenfuß zentrale Orientierungsfiguren dar in seinem Rekurs auf die Tradition einer sowohl künstlerisch als auch politisch anarchischen Position. Im ersten *Gegner*-Heft vom Oktober 1999 heißt es programmatisch nach der Bezugnahme auf Franz Jungs Zeitschrift:

Heute, über fünf Jahre nach dem ersten Sammlungsversuch der SKLAVEN, geht es um die Notwendigkeit, einen nächsten Schritt zu tun in ein weiteres angebliches Jahrtausend, das ein absehbares Höchstmaß an Entfremdung und Ent-Eignung bereithält.

Der Aufruhr gegen die Eigentumsverhältnisse muß den neoliberalen Ungeist angreifen: den politischen Reformismus, das eingeschleimte Literatentum, die Surver-Schickeria, die infantilistische Inter-Nettigkeit und den verblödenden Kommerzialisismus.

[...] Während der Übergangsphase von der Spezialdemokratie zum Menschenpark muß spartanische Reife als Artikulation des antikapitalistischen Grundzorns zum guten Ton gehören. Dem kapitalistischen Siegeszug über (Ost-)Europa in den 90ern, den Bonzen, vormalige kalte jetzt heiße Krieger, Politiker, „Historiker“ und andere Büttel als unentrinnbare „Zivilisierung“ hinstellen, erklären wir unsere *Gegnerschaft*. [51 Vgl. <http://www.dadaweb.de/wiki/Gegner> (10.11.2010)]

Deutlich ist hier der „Tat“-Gestus zu vernehmen, wie er allgemein von der anarchistischen Bewegung und konkret von der gleichnamigen Gruppe rund um Erich Mühsam und Franz Jung vertreten wurde. In den Beiträgen der Nachwende-Zeitschrift *Der Gegner* findet sich nun auch vermehrt die Thematisierung von Gewalt: sowohl staatlich-kapitalistischer als auch anarchistischer Gegengewalt. Thematische Spuren expliziter Gewalt durchziehen auch schon frühere Texte von Papenfuß. So enthält zum Beispiel der Band

mors ex nihilo (1994) eine Rap-artige Litanei über das Attentat und Bruchstückmontagen von Redewendungen über einen gerechtfertigten Mord. Der Band *hetze* von 1998 ist eine Sammlung von auf Gewalt gründenden Invektiven. Im Klappentext heißt es:

Hetzen heißt dem Haß seinen Lauf lassen. Aber wer solches tut, ist selbst mit allen Hunden gehetzt.

Die Hetze eines selbst Gehetzten zeigt sich zum Beispiel in dem Gedicht „schadenfreude, scham & aufstand“:

*die schadenfreude im zeitalter der pauperisierung
in der phase des dahindämmerns bei steigendem
virilismus & sinkender potenz ins fäustchen*

[...]

*im spukspiegel der scham schwankt der gestaltstamm
wer noch spaß hat, sorgt sich nicht um den staat
sondern besorgt ihm seine breitseite akkurat*

[...]

*wir hatten eine schöne zeit, jetzt haben wir keine mehr
& gegen untat nur gewalttat, es eilt wirklich sehr
das material steht, die idee trägt den aufstand*

[...]

die uns zweifeln läßt, sicher macht & stärkt

(*hetze*, S. 62) [52 Hervorhebung hinzugefügt. Bei aller Sympathie mit dem politischen Anarchismus der Tat, grenzt sich aber Papenfuß gelegentlich auch ab mit seinem ‚literarischen Anarchismus‘. So heißt es in *dreizehntanz*: „lob des anarchismus & zwar des literarischen / im gegensatz zum politischen, der via weltanschauung / reale existenz schematisiert, & zum sog. Praktischen / a.a.o terrorismus genannt & politisch indifferent“ (S. 190)]

Unter dem Titel *RUMBALOTTE* erschienen nun die jüngsten Gedichtbände von Papenfuß, in denen sich diese Tendenz der ‚ernsten Satire‘, einer sich auf Gewalt gründenden ‚Hetze eines Gehetzten‘ im Zeitalter des kulturellen Kapitalismus weiter verfolgen lassen. Es handelt sich hier um Konvolute eines letztlich nicht realisierten Rockoper-Projekts, genannt *RUMBALOTTE – Opera semiseria für Großes Besteck*. *RUMBALOTTE* ist eine anarchische Piraten-Oper mit dem charakteristischen Papenfuß-‚Sound‘, der sich aus Witz und Wut, Edda und Punkrock, derb-obszönen Mundart-Slang zusammensetzt. [53 Vgl. zum Folgenden die *RUMBALOTTE*-Rezension von Gerald Fiebig auf: http://www.satt.org/literatur/05_10_papenfuss.html (10.11.2010)] Die Songs bzw. die Gedichte der Rockoper haben die Form revolutionärer Sea-Shantys. [54 So lautet der Kehrreim bzw. Refrain in „Rumbalotte“: „hoch die botte, zu die schotte, rumbalotte / fickt die fotte, gott zum spotte, rumbalotte / kommt zu potte, her die grotte, rumbalotte“ (*RUMBALOTTE*, S. 95)] Aus der Geschichte der legendären Seeräuber um Klaus Störtebeker gestaltet Papenfuß die Vision einer anarchokommunistischen Guerillamarine, die das unter kapitalistischen Vorzeichen osterweiterte Europa aufmischen soll. Programmatisch steht hierfür das Gedicht „der kampfbund der feinde der hansestädte“, wobei die Hansestädte für die Metropolen und Monopole einer globalisierten Wirtschaft stehen. [55 Vgl. „Der Kampfbund der Feinde der Hansestädte“, in: *RUMBALOTTE*, S. 26f.] Dabei nimmt Papenfuß Formen einer Agit-Prop-Lyrik auf, so zum Beispiel in dem Prosa-Gedicht „fäulnis & verwesung“, das eine kaum versteckte marxistische Kapitalismuskritik beinhaltet. [56 Vgl. „Fäulnis & Verwesung“, in: ebd., S. 107–111] Die hier wiederbelebte politische Agit-Prop-Lyrik erfährt aber stets eine anarchisch-karnevaleske Brechung. So lauten zum Beispiel im „Zwischenspiel“ „Piratenlehrjahr“ die revolutionären Forderungen:

Protest, Revolte, Revolution. Aufhebung des Privateigentums an Produktionsmitteln, Grundeigentum und Geld. Abschaffung der Prostitution und des Trauergottesdienstwesens. Zinsverbot. Reklameverbot. Hundeverbot in den Städten. Relevanz- und Tiefenschärfekontrolle der Massenmedien. Das sollte für den Anfang reichen. Los geht's! (Rumbalotte, S. 54)

Ein anderes Gedicht, das in diesem Zusammenhang einer karnevalessk-gebrochenen Agit-Prop-Lyrik auffällt, ist das Prosa-Gedicht „KAPD“. Es bezieht sich auf die historisch vergessene „Kommunistische Arbeiterpartei Deutschlands“ aus der Zeit der Weimarer Republik. Diese wurde vom linken Flügel der KPD 1920 gegründet, vertrat rätekommunistische Positionen und wandte sich gegen den autoritären Führungsanspruch der kommunistischen Partei. An diese Gruppierung der revolutionär-gewaltsamen Tat, der auch Franz Jung angehörte, erinnert nun Papenfuß mit einem Gedicht. Zugleich verballhornt er sie durch sprachliche Zerteilung und Neuverbindungen, wodurch ihr historisches Scheitern markiert ist:

KAPD

*mitten im wirbel von weltkrieg, revolution
& konterrevolution vollzog sich die gründung
der kommunistischen arbeiterpartei deutschland*

arbeiterkomischen

schlandpardeuts

teimunist

streng

[...]

*die autonomie einverleibter mitgliedschaften
unter allen umständen zum ausdruck zu bringen
ist das grundprinzip einer proletarischen partei
darum ist es uns eine selbstverständlichkeit
gelegentlich das kaderwelsch anzuschmieren
gegebenenfalls breitzutreten & dick aufzutragen*
(Ebd., S. 116f.)

Die zerstückelte, eigensinnige Sprache ist hier Programm für den anarchisch-wurzelartigen Zusammenschluss gegen jede Parteiführerpolitik und ihr „kaderwelsch“. Der Diskurs der linksextremen Tradition ist also für Papenfuß ein (ideologischer) Diskurs unter mehreren und Sprachmaterial, deren sich seine sprachreflexive, anarchisch-karnevalesske Dichtung bedient. Das Scheitern dieser Diskurs- und Ideologieform wird im Sinne einer „Poetik der Kultivierung des Fehlers“ reflektiert. Wir haben es hier also mit einer für unsere Zeit sehr ungewöhnlichen neuen Form einer Revolutions- und Parteigeschichtsschreibung zu tun, die selbstreferentiell den politischen Diskurs restituiert und zugleich als historisch gescheiterten destruiert und persifliert. [57 „Wenn überhaupt noch Agitprop-Lyrik im frühen 21. Jahrhundert möglich sein sollte – dann diese, die sich als Lyrik, als Sprache und als Sprechen selbst mitdenkt und dies auch ausspricht und die Revolution dann damit beginnen läßt, um historische Erfahrungen, und auch die des Scheiterns, zu bewältigen“ (Walter Fähnders: Rezension zu: Bert Papenfuß: *Rumbalotte 1998–2002*. [Umschlagtitel: Rumbalotte. Gedichte 1998–2002. Zeichnungen von Ronald Lippok.] Basel: Urs Engeler Editor, 2005, in: *Archiv für die Geschichte des Widerstandes und der Arbeit* 18 (2008), S. 742f.)]

Auch der jüngste Band der Serie – *Rumbalotte Continua* – stellt eine fortgesetzte Auseinandersetzung mit dem Anarchismus aus der Perspektive des gegenwärtigen, zunehmend prekären Lebens im exemplarischen

Prenzlauer Berg dar. In dem musical-artigen Gedicht „Winke Pinke“ tauchen Reflexionen und Zitate von Kropotkin und Max Stirner als gleichsam diskursiv-ideologische Findlinge aus längst vergangenen Zeiten der Arbeiterkämpfe auf. So endet der „Winke Pinke“-Song mit einem Kropotkin-Zitat aus dessen „Memoiren eines Revolutionärs“:

Der Erfolg des Sozialismus hängt [...] letztlich davon ab, daß die Ideen der Herrschaftslosigkeit, der Selbständigkeit, der freien Initiative des Einzelnen – mit einem Wort, des Anarchismus – zugleich mit und neben den Lehren vom vergesellschafteten Eigentum und von sozialisierter Produktion verkündet werden müssen (Rumbalotte Continua, S. 29).

Abschließend soll noch ein letztes, in seinem Rockoper- oder Musical-Gestus ganz ähnliches Gedicht aus dem Band vorgestellt werden: „Schnabulismus, Ostrazismus, Wooly Bully und Hully Cully“ (ebd., S. 39ff.). Der erste Teil, „An die Schnabulisten“, ahmt den Duktus der Revolutionsliteratur aus der Zeit der Arbeiterräte von 1918 nach, hier konkret: einen Aufruf von Hugo Kersten mit dem Titel „An die ‚Geistigen‘“, der in der Zeitschrift *Sozialistische Republik. Amtliches Organ des Arbeiter- und Soldatenrates Schwerin* Silvester 1918 erschien, wie eine Fußnote vermerkt. Kersten war ein Schriftsteller, der einen „impertinenten Expressionismus“ vertrat, und Verleger der Zeitschrift *Mistral* (1915) mit dem Untertitel: „Literarische Kriegszeitschrift“. Die ‚neuen Geistigen‘, an die sich Papenfuß wendet, die „Schnabulisten“, sind gleichsam die ‚Nascher des Geistes‘, die von ihrem ‚Schnabel‘ leben. Es sind die ‚Doxosophen‘, wie Bourdieu sie nennen würde, [58 „Innerhalb der intellektuellen Welt wird heute ein Kampf ausgetragen, der zum Ziel hat, den ‚neuen Intellektuellen‘ zu schaffen und durchzusetzen; dies bedeutet eine Neudefinition des Intellektuellen und seiner politischen Rolle, eine Neudefinition der Philosophie und des Philosophen, der fürderhin sein Betätigungsfeld in unbestimmten Debatten über eine politische Philosophie ohne fachlichen Charakter, über eine auf die Politikwissenschaft der Wahlebene reduzierte Gesellschaftswissenschaft und in unkritischen Kommentaren zu unwissenschaftlichen kommerziellen Meinungsumfragen findet“ (Pierre Bourdieu: *Gegenfeuer: Wortmeldungen im Dienste des Widerstandes gegen die neoliberale Invasion*. Konstanz 1998, S. 30)] die ‚schicken‘ Boheme- und Medien-Intellektuellen. Papenfuß meint nun in engerer Hinsicht die ‚halswendigen‘, neu-deutschen Ost-Intellektuellen. Entgegen ihrem Selbstverständnis wird ihnen der ‚Avantgarde‘-Charakter abgesprochen, denn sie laufen der Revolution stets hinterher. Auch hatten sie keinen Anteil an den Geschehnissen, die zum 9. November 1989 führten, wie es im Text heißt:

Ihr wart nicht in den Gefängnissen, wo man Euch unter der alten Regierung hätte suchen müssen! O nein, Ihr saßt bequem in Euren Kaffeehäusern und hattet zu diskutieren über Eure Literatur- und Boudoirtheorien, über eure kleinen Sonderinteressen und über Eure großen Ziele. [...] Und Ihr alle seid Anarcho-Biokosmisten! Ihr schreibt über Anarcho-Biokosmismus, Eure Programme sind „anarcho-biokosmistisch“, Euer Mund fließt über vor Anarcho-Biokosmismus, nur Eure Taten sind nicht anarcho-biokosmistisch. (Ebd., S. 39)

Die Rede von den „Anarcho-Biokosmisten“ könnte auf Ernst Fuhrmann anspielen. Fuhrmann hatte Ideen Goethes, Rudolf Steiners, der Natur- und Vegetarismusbewegung eklektizistisch rezipiert und daraus ein eigenwilliges, einheitliches, biologischmorphologisches Welt- und Menschenbild entworfen, das er „Biosophie“ nannte. [Siehe Anm. 50] Diese „Biosophie“ ist nun aus der Sicht des Gedichts in satirischer Weise Wirklichkeit geworden, nämlich im Prozess der Gentrifizierung in Gestalt der einstigen ost- und heutigen gesamtdeutschen ‚Schwaben‘-Intellektuellen, denen Papenfuß’ Enttäuschung und Verachtung gilt. [60 „Ihr seid nicht einmal der Kopf, Ihr seid nur das Maul der Bourgeoisie, meine Herren Anarcho-Biokosmistinnen!“ (Rumbalotte Continua, Bd. 6, S. 40)] Die heutigen „Schnabulisten“ geben sich zwar pazifistisch, jedoch schreien sie nach dem „Scherbengericht“:

Ich hatte immer die Vorstellung, daß die Jungschnabulisten es sein müßten, die vor den Revolutionshorden marschieren, – daß Ihr die Massen mitreißt zur Tat; [...] Ihr aber kommt hinter uns hergelaufen, bildet in unserem Rücken Debattierklubs und brüllt: „Scherbengericht!“ (Ebd. 40f.)

Gegen die „Schnabulisten“-Intellektuellen und ihrem „Ostrazismus“, der die politisch und sozial unerwünschten Leute, den ‚anarchischen Abhub‘ aus der Öffentlichkeit verbannt wissen will, setzt nun der zweite Teil „Schlammatsch“ eine ekstatisch-wahnsinnige Rede vom „Echtrack“ als einzig wahre Widerstandshaltung. [61 „[...] Echtrack ist Widerstand [...] Echtrack gibt’s nur live. [...] In Echtrack kann man sich nicht einrichten, er ernährt keine Familie und sichert keine Rente. ER hat bisher keinen Schaden verursacht, Echtrack ist der Schaden himself – das wäre doch gelacht“ (ebd., S. 41)] Diese Gegenrede kippt aber – ähnlich wie im „KAPD“-Gedicht – schnell um in eine Persiflage: in eine Persiflage einer religiös-ekstatischen Anbetung des Gottes „Echtrack“:

Echtrack ist eine Droge, die mit allen anderen Intoxikationen kompatibel ist. ER ist Götze, dem Körperflüssigkeit und Lebenszeit geopfert werden. [...] Echtrack ist mit Geld nicht zu bezahlen. Rock sollte man sich vorher überlegen. ER ist heilig – wie der Matsch, in den wir zurückkehren. Über dem Tümpel schwebt ER und breitet sich aus. Dreck ist die Vorstufe von Schlamm [...] Echtrack [...] ist Aufruhr und Auferstehung. ER ist das Begossene, das Gegenteil von Abschaum, die Regel des Schicksals; Revolution um Revolution. ER wird von Menschen verkörpert, die meine Freunde nicht sind. ER bin ich selber – bis in alle Ewigkeit, die nachläßt... (Ebd., S. 42)

Die Erschöpfung und satirische Brechung des ‚anarchisch vom Echtrack-Gott Besessenen‘, die sich im letzten Satz andeutet, zeigt sich dann vollends im ‚Zwischenspiel‘ „Wooly Bully“. Es folgt schließlich der ‚Abgesang‘ „Hully Gully“, der übermächtige Tanz der kulturkapitalistischen Gegenwart, den das Gedicht mit den Worten kommentiert:

*Oder wollt Ihr
die totale permanente
Konterrevolution? Ich ahn es schon, mir schwant es schon;
aber dann habt ihr hier nichts verlor’n (Ebd., S. 43)*

Die Prenzlauer Berg-Connection wandte sich einst gegen den autoritären Staat und seine doktrinäre Sprache. Dieser Staat hat sich gewandelt in die Herrschaft eines postindustriellen, kulturellen Kapitalismus, der zugleich auf staatlicher und ökonomischer Macht beruht. Unter den ‚Sachsen‘, den autoritär-nationalen Einheitsparteien-Funktionären, war die „Ark“-Dichtung vom Prenzlauer Berg einst marginalisiert. Sie bleibt es auch nach der Wende unter den gewandelten Verhältnissen, unter der neuen Herrschaft der ‚Schwaben‘, den Akteuren des kulturellen Kapitalismus. In ihrer Marginalität ist sie aber – das wollte dieser Beitrag zeigen – politisch widerständig und ästhetisch-avantgardistisch zugleich, indem sie auf historisch verschüttete Traditionslinien eines sowohl politischen als auch sprachlich-literarischen Anarchismus zurückgreift. Indem Papenfuß in seinen Gedichten nicht nur ein für unsere Zeit symptomatisches untergründiges Gewaltgeflecht unter der Oberfläche des kapitalistischen ‚Tanzes‘ sprachlich-literarisch freilegt, sondern zugleich auch eine dezidierte politische Position einnimmt, bietet er ein Beispiel dafür, dass ein „literarischer Anarchismus“ nicht notwendigerweise dessen Entpolitisierung bedeuten muss.

Heribert Tommek, aus Rainer Barbey und Heribert Tommek (Hrsg.): *Literatur und Anarchie. Das Streben nach Herrschaftsfreiheit in der europäischen Literatur vom 19. bis ins 21. Jahrhundert*, Synchron Wissenschaftsverlag der Autoren, 2012