
Michael Bies

Archäologie des Arbeiter- und Bastlerstaats

Marc Schweskas Roman »Zur letzten Instanz« (2011)

Mit seinem Roman *Zur letzten Instanz* hat der Berliner Autor Marc Schweska 2011 einen lesenswerten und vor allem ungewöhnlichen Roman veröffentlicht. Das liegt nicht daran, dass dieser Roman über die Ostberliner Subkultur der 1980er Jahre letztlich auch ein Berlinroman ist, wie es sie bereits in Überfülle gibt, und auch nicht daran, dass *Zur letzten Instanz* sich immer wieder der Mittel des Schelmenromans bedient, wie sie 2017 dann so prominent in Ingo Schulzes *Peter Holtz* und Daniel Kehlmanns *Tyll* zur Anwendung kommen sollten. Ungewöhnlich ist Schweskas Roman vor allem, weil er zuallererst ein Bastlerroman ist und sich sowohl inhaltlich als auch formal mit dem Basteln auseinandersetzt.

Damit bezieht der Roman sich auf eine Kulturtechnik, die gegenüber anderen Praktiken des Do-it-Yourself, wie etwa dem ›Handwerk‹ und der ›Handarbeit‹, in jüngerer Zeit in den Hintergrund geraten ist, im 20. Jahrhundert aber weit verbreitet war.¹ Zwar wurde das Basteln bereits seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend in Wörterbüchern erfasst und als »saumselige kleine Hantierung«² und als Verrichtung »kleinere Handarbeiten [...], ohne sie handwerksmässig gelernt zu haben«,³ erklärt. Populär wurde es aber erst im 20. Jahrhundert, in dem es zunächst mit dem »Bastelmedium« des Radios weite Verbreitung als vermeintlich sinnvolle Freizeitgestaltung für Kinder fand,⁴ bevor es sich auch als theoretisches Konzept etablierte. Als Schlüsselfigur in diesem Prozess der Theoretisierung des Bastelns kann Claude Lévi-Strauss gelten. Nachdem der französische Anthropologe in seiner 1962 publizierte Monographie *Das wilde Denken* seine berühmten Ausführungen zur *bricolage* veröffentlicht hatte, in denen er das Basteln als Ausdruck eines der künstlerischen Tätigkeit nahestehenden ›konkreten Denkens‹ und den Bastler als Gegenspieler des Ingenieurs bestimmte,⁵ avancierte das Basteln zu einem zentralen Konzept strukturalistischer und poststrukturalistischer Theorie und Theoriebildung und wurde im Verlauf der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmend als eine maßgebliche Kulturtechnik und als ein zentrales Kulturmodell einer (wie auch immer verstandenen) Postmoderne aufgefasst. »Die Postmoderne«, so erklärt etwa Thomas Reinhard, könne deshalb nicht nur als »Periode des Zitats«, sondern vor allem auch als »Epoche des Bastlers« charakterisiert werden.⁶

In seinem Roman schließt Schweska nun an diesen Diskurs an und zeigt sich mit den strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien des Bastelns vertraut. Besonders ist *Zur letzten Instanz* aber vor allem, weil Schweska diese Theorien hier auf die DDR bezieht, der – wie allen unter den Bedingungen des Mangels wirtschaftenden Staaten des »Ostblocks« – eine besondere Affinität zum Basteln nachgesagt wird. Dadurch wendet sich der Autor nicht nur einer bislang unzureichend beleuchteten Episode der Geschichte des Bastelns zu; vielmehr eröffnet er auch eine ungewohnte Perspektive auf die Geschichte der DDR, indem er diese am Beispiel des Bastelns zu erkunden versucht und sich dafür selbst der Mittel des Bastelns bedient.

»Allen Lötern«

Doch lohnt es sich, von vorn zu beginnen: Schweskas Roman, dessen obsessives Verhältnis zum Basteln schon durch die Widmung »Allen Lötern« angekündigt wird,⁷ spielt in den Jahren 1987 und 1988 in Ostberlin in der weiteren Umgebung des bekannten gleichnamigen Restaurants. Im Zentrum des Romans steht der knapp zwanzigjährige Lemania Pircks, an dessen ungewöhnlichem Namen sich bereits der an postmoderner Literatur geschulte Verweisenthusiasmus verdeutlichen lässt, der *Zur letzten Instanz* kennzeichnet. Während die Mutter des Protagonisten erklärt, dass dieser seinen Vornamen dem »schnuckelige[n] Uhrwerk« verdanke, »das Armstrong bei der Mondlandung am Arm hatte« (Z, 263) – was insofern nicht ganz zuverlässig erscheint, als Schweskas Hauptfigur am 30. April 1968 geboren sein soll (Z, 208), Neil Armstrong aber erst am 21. Juli 1969 den Mond betrat –, erinnern der Rufname Lem an den polnischen Essayisten und Schriftsteller Stanisław Lem und der Nachname Pircks an den homophonen Raumschiffpiloten Pirx, den Lem von 1959 bis 1971 in insgesamt zehn Erzählungen und 1986 in seinem Roman *Fiasko* dargestellt hat.⁸ Als Hinweis auf diesen gleich dreifachen Bezug des Namens lässt sich auch das Motto des Romans »Eulenspiegel ward dreimal getauft« (Z, 7) lesen,⁹ das auf eine weitere literarische Figur verweist, auf den umherstreunenden, seiner Umwelt den Spiegel vorhaltenden Schalk Till Eulenspiegel.

Diesen Protagonisten Lemania Pircks, genannt Lem, zeigt Schweska in *Zur letzten Instanz* nun als jemanden, der »seit Kindesbeinen in der Löt Kunst bewandert« (Z, 143) ist und das Basteln als Kern eines Lebens auffasst, das durch Widerstand und oft auch nur durch schlichtes Desinteresse gegenüber einem Staat gekennzeichnet ist, dessen »innere Destabilisierung« zur Zeit der Romanhandlung weit fortgeschritten ist. Wenngleich Lem immer mal wieder

einer Arbeit als Beleuchter am Theater nachgeht, verfolgt der Roman vor allem, wie er durch Ostberlin streift, wie er Undergroundkonzerte und -performances besucht, wie er gemeinsam mit seinem Freund Nick Elektroschrott klaut, aus dem die beiden ein Effektgerät für ihre Avantgardeband Maldoror bauen wollen, wie Lem mit denjenigen Freunden, die noch nicht aus der DDR geflohen sind, den Bunkerberg im Volkspark Friedrichshain erkundet und wie er immer wieder Reden schwingt, die keinerlei Sorge vor staatlichen Repressionen erkennen lassen.

Allerdings beschränkt Schweska sich nicht darauf, die Geschichte Lems zu erzählen, die als eine Verdichtung von charakteristischen Lebenserzählungen der Ostberliner Subkultur der 1980er Jahre gelesen werden kann; solche Lebenserzählungen haben beispielsweise Alexander Pehlemann und Ronald Galenza in ihrem 2006 herausgegebenen Band *Spannung. Leistung. Widerstand. Magnetbanduntergrund DDR 1979-1990* dokumentiert, der in der Danksagung von *Zur letzten Instanz* auch genannt wird (vgl. Z, 354).¹⁰ Schweska ergänzt diese Geschichte noch durch Berichte und Gespräche über Lems Vater, den Psychologen und Kybernetiker Felix Pircks, der meist nur Pircks genannt wird und dadurch noch stärker als sein Sohn Assoziationen an Stanisław Lems Raumschiffpiloten Pirx weckt. Interessant ist diese Vaterfigur, weil sie als Anlass dient, um das Bastlermilieu der späten 1980er Jahre, in dem der Protagonist Lem sich bewegt, durch ein weiteres Bastlermilieu zu kontrastieren: durch dasjenige der Kybernetiker und Informatiker der Nachkriegszeit, das zuletzt auch Matthias Senkel in seinem 2018 veröffentlichten Roman *Dunkle Zahlen* gestreift hat. So entwirft Schweska am Beispiel von Lems Vater einen gleichsam prototypischen Lebenslauf eines von Psychologie und Kybernetik begeisterten Wissenschaftlers in der DDR, der bei dem russischen Kybernetiker Viktor Gluschkow in Kiew promoviert wurde und bei dem Computerpionier Nikolaus Lehmann in Dresden und später in Berlin am Zentralinstitut für Kybernetik und Informationsprozesse der Akademie der Wissenschaften arbeitete, bevor er 1975 desillusioniert Republikflucht beging.

Durch die Gegenüberstellung dieser beiden Figuren, des Protagonisten Lem und seines im Roman abwesenden, allein in Gesprächen und Erzählungen präsenten Vaters Pircks, gelingt es Schweska, mit *Zur letzten Instanz* eine Geschichte des Bastelns in der DDR zu entwerfen, die keinen Zweifel daran lässt, dass dieser Staat nicht nur ein Arbeiter- und Bauernstaat, sondern immer auch ein Bastlerstaat war. Diese Geschichte findet ihren Anfang in der Kybernetik und den mit ihr verbundenen Computerentwicklungen und Utopien von jener »Befreiung vom Joch der Arbeit durch die Maschinen«, die es den Menschen ermöglichen soll, sich auf »die Muße, die Kultur und das Schöpferische« (Z, 298) zu konzentrieren. An ihr Ende kommt diese Geschichte in den Jahren vor dem

Mauerfall, die auch im Mittelpunkt des Romans stehen. In diesen Jahren, in denen die von der Kybernetik inspirierten Gesellschaftsutopien längst entzaubert sind, steht Basteln nicht mehr für gesellschaftlichen Fortschritt, sondern vor allem für ästhetische Innovation und, wie es an einer Stelle prägnant heißt, für »resistere, Widerstand« (Z, 206).

Schweska inszeniert seine DDR-Geschichte des Bastelns dabei zugleich als Ergebnis eines Bastelns oder, um es mit einem anderen Begriff zu sagen, als Ergebnis einer Archäologie, wie Michel Foucault sie 1969 in der *Archäologie des Wissens* bestimmt hat. Wie Foucault verdeutlicht, wäre ein Diskurs nach einer solchen Archäologie nicht als ein zu interpretierendes »Dokument«, sondern als ein »Monument« aufzufassen, das ausgestellt und dadurch in seinen Regeln und Praktiken erkundet werden soll.¹¹ Im Sinne einer solchen Poetik des Bastelns und der »literarischen Diskursanalyse« scheint Schweska auch nicht so sehr daran interessiert zu sein, eine Handlung mit einem klaren Anfang und einem eindeutigen Ende zu erzählen oder eine psychologisch motivierte Entwicklung des Protagonisten darzustellen; nicht umsonst assoziiert er Lem wiederholt mit der Figur des Till Eulenspiegel oder der Kartenfigur des Joker.¹² Vielmehr präsentiert er mit dem Roman eine sorgfältig durchkomponierte »Textoberfläche«, wie Stefan Hölting bemerkt hat,¹³ und einen überaus kurzweiligen Diskursroman, der die dargestellte Zeit auch in ihrer Fremdheit zu vergegenwärtigen sucht, sie also nicht in einem Erzählton der Jahre um 2010 aufgehen lässt.

Dieser Diskurscharakter des Romans zeigt sich bereits an der verwendeten Sprache, die sich wiederholt russischer Begriffe bedient, die gerade auf den ersten Seiten des Romans auch in kyrillischer Schrift wiedergeben werden. Kennzeichnend für diese Sprache ist auch die durchgängige Verwendung von idiosynkratischen Abkürzungen und Wendungen der dargestellten Zeit, die ein Glossar am Ende des Romans auflöst und erklärt. Deutlich wird der Diskurscharakter von *Zur letzten Instanz* zudem in einer kaum übersehbaren Fülle an Anspielungen und Verweisen wie eben auf Stanisław Lem oder auf Lautréamont, nach dessen »wildem«, 1874 erstmals publizierten *Gesängen des Maldoror* Lems Band benannt ist, und in zahllosen Verweisen auf weitere literarische Texte, die in einem an das Glossar anschließenden Literaturverzeichnis auch nachgewiesen werden. Hierzu gehören Bezüge auf zentrale Figuren der Literatur der DDR wie Stephan Hermlin, Franz Fühmann, Heiner Müller und besonders Brigitte Reimann sowie Zitate aus einem für die zeitgenössische deutschsprachige Literatur eher ungewöhnlichen Literaturkosmos, und zwar aus oft in Zeiten der Bedrohung durch die »Großen Säuberungen« entstandenen Gedichten, etwa von Anna Achmatowa, Ossip Mandelstam, Marina Zwetajewa und Arseni Tarkowski. Zuletzt findet diese Fremdheit der dargestellten Zeit darin Ausdruck, dass Schweska

seinen Roman, in bester Romantradition, aus ganz heterogenen Textformen und einer Vielzahl an – oft fingierten – Materialien zusammenfügt. So ergänzt und unterbricht er den im engeren Sinne erzählenden Text häufig durch Protokolle von Telefongesprächen, Briefwechsel, autobiographische Berichte des Protagonisten, aber auch durch Fragebögen, Basic-Programmiercodes, Schaltpläne, faksimilierte offizielle Schreiben und Songtexte. Dadurch erzeugt er zum einen Realitätseffekte und zumindest beim mit den dargestellten Textformen und Materialien vertrauten Teil der Leserschaft auch Wiedererkennungseffekte, zum anderen perspektiviert und ironisiert er die Darstellung durch die Integration von solchen »fremden« Materialien immer wieder.

Bastlerbiographien

Jedoch befasst Schweska sich in *Zur letzten Instanz* nicht nur mit dem Basteln, indem er sich ganz verschiedene Diskurse, Materialien und Formen aneignet und diese mit ebenso großer Leichtigkeit wie Virtuosität handhabt, um die dargestellte Zeit zu vergegenwärtigen. Auch am Beispiel der Hauptfigur Lem setzt der Roman sich eingehend mit dieser Kulturtechnik auseinander. Dabei porträtiert er das Basteln zunächst als Teil eines institutionellen Ausbildungsprozesses, als Teil also der üblichen technischen Erziehung in der DDR. Im Kapitel mit dem auf den erwähnten Band von Pehlemann und Galenza anspielenden Titel »Spannung, Leistung, Widerstand« berichtet der Erzähler, dass Lem im Werkunterricht in der Schule zunächst mit »dem Sägen, Feilen und Schmirgeln von Schlüsselbrettern« (Z, 143) vertraut gemacht wurde, bevor mit dem Schulfach Produktive Arbeit auf die »Holzstufe« dann die »metallurgische Stufe« folgte, die neben dem »Bohren, Kühlen und Entgraten« auch das »Feilen nach Anriss mit Stahl- und Winkelmaß« beinhaltete (Z, 144). Wenngleich Lem diese Schulfächer meist langweilten, so berichtet der Erzähler, verhalfen sie ihm letztlich zu ganz praktischen Erfahrungen und brachten ihm bei, »wie Menschen und Stoffe interagierten« (Z, 145). Sie lehrten ihn, so heißt es weiter,

wie der Wärmefluss auf- und abschwoll, wie Stoffe sich verbanden und verwandelten und wie sie sich dabei anfühlten, rochen und schmeckten, welchen Geruch glühende Drähte besaßen und stiebende Funken, schmorendes Gummi, milchig-weißes Maschinenöl und heißlaufender Stahl, in welchen Farben Kupfer oxidieren und auf welche Weisen Holz verbrennen konnte, zum Beispiel wenn man es mit dem Lötkolben bearbeitete, um Namensschilder zu machen, die niemand brauchte, der noch alle Tassen im Schrank hatte. (Z, 145)

Wie der Erzähler fortfährt, sei die in der Schule begonnene technische Erziehung des Protagonisten durch die Ausbildung zum Elektroniker vervollständigt worden, in der Lem mit »Leiterplatten und Schaltkreisen!« (Z, 146) arbeitete und endlich einen Eindruck von der Zukunft bekam: »Die Zukunft hatte einen Geruch von Kolophonium – ah! mh! –, das das Zinn-Blei-Lötgemisch zum Fließen und die Logik in Schaltung brachte. Das roch gut! Das war gut!« (Z, 148)

Gleichwohl verfolgt *Zur letzten Instanz* nicht bloß, wie Lem in Schule und Ausbildung Schritt für Schritt ins Basteln initiiert wird. Eine ironische Pointe des Romans liegt darin, dass er auch darstellt, wie Lem die institutionell erworbenen Bastelerfahrungen und -fähigkeiten gleichsam zweckentfremdet, wie er sie also nutzt, um in einer auf ästhetische Innovation und politische Subversion zielenden Weise zu lüten. Mit diesem »widerständigen« Basteln setzt sich besonders das vergleichsweise kurze Romankapitel »Im Fluss« auseinander, in dem der Erzähler in erlebter Rede Ausführungen von Lem und seinem Freund Nick wiedergibt, nachdem diese von einem Schrottplatz Elektroschrott geklaut haben, aus dem sie für den nächsten Auftritt ihrer Avantgardeband Maldoror ein Effektgerät bauen wollen. Dabei zeigt sich schnell, dass die Freunde ihr Basteln zuallererst als eine Tätigkeit verstehen, die nicht auf ein genau festgelegtes Ziel zuläuft. Denn auch wenn die beiden wissen, dass sie aus dem zufällig zusammengeklauten Schrott ein Effektgerät bauen wollen, können sie vorab nicht sagen, was für eines das sein soll und wird. Viel wichtiger als ein vorherbestimmtes Ziel ist ihnen, dass beim Basteln etwas Unvorhergesehenes geschieht, so rekapituliert der Erzähler ihre Überlegungen:

Die entscheidende Frage war ohnehin nicht, wie man sich ein funktionierendes Atomkraftwerk bastelt. Immer passierte etwas, wovon man keinen Blassen hatte, und gerade das machte den Spaß aus. Am besten man brachte die Technik dazu, ein paar Dinge zu treiben, für die sie nicht geplant war, ja die nicht einmal vorstellbar waren. Damit experimentierten sie schon in der Schule, wenn sie die Starter der Neonröhren vor Glühlampen setzten, um eine Lichtorgel für die Klassendisko zustande zu bringen. Im Ergebnis war es ein wild flackerndes Farblicht, das so viel mit dem Rhythmus der Musik zu tun hatte wie Cola-Wodka. (Z, 203)

Diese Passage verdeutlicht, was »Basteln« für Lem und Nick heißt. So beschreiben die Freunde das Basteln als ein »Experimentieren«, das sich gerade nicht dadurch auszeichnet, dass sie wissen, was sie tun. Stattdessen heben sie hervor, dass etwas Unvorhergesehenes »passieren« soll, wenn sie beim Basteln mit der zusammengeklauten Technik »ein paar Dinge« treiben, für die diese »nicht geplant« war und die auch ihnen selbst »nicht einmal vorstellbar« waren. In genau diesem Unvorhergesehenen verorten Lem und Nick auch das innovative

Potenzial des Bastelns, das sie jedoch allein auf ästhetische und nicht auf technische Aspekte beziehen. Wie sie im Fortgang des Kapitels erläutern, erlangen die »Zufälligkeiten des Baumaterials« beim Basteln nämlich auch »einen unplanbaren, abenteuerlichen Einfluss auf die Akustik«:

Das *Casio*-Geklimper war primitiv, die E-Gitarre schauerlich schräg und die Aufnahme mit aufgebohrtem Kassettenrecorder im heimischen Küchenstudio grottenschlecht, aber der Sound blieb einmalig. Auf diese Weise bekam das auch keine Westband hin, wie avantgardistisch auch immer. Wie sollten sie auch? Die brauchten bloß in den nächsten Laden zu gehen und sich die Konfektionsware im Modus Punk zusammenzustellen. Die Kombination aus Mangel- und Mängelware plus Bastler Ehrgeiz und Experimentierwut lieferte rare Produkte, auch wenn niemand besonders stolz darauf war. (Z, 204)

Die hier gezeichnete Physiognomie des Bastlers und Ästhetik des Bastelns vor dem Hintergrund einer durch Mangel gekennzeichneten Gesellschaft vervollständigenden Lem und Nick, indem sie im Anschluss an die zitierte Passage betonen, dass die beschworene »Kombination aus Mangel- und Mängelware plus Bastler Ehrgeiz und Experimentierwut« nicht nur die Auseinandersetzung mit Material und Technik, sondern auch die Interaktion von Musikern und Künstlern prägte. »Mit den Musikern lief es ähnlich« wie mit dem Verlöten von Schrott beim Basteln, so erklären sie: »Die flüchtigen Kreuz-über-Besetzungen bestimmte, wer gerade welches Instrument auftreiben konnte, und nicht, ob einer Noten lesen konnte. [...] Das nannte man Performance, und das war ein großes Wort, seitdem es die Kunsthochschulen in Umlauf gebracht hatten« (Z, 204f.). Neben dieser Nähe von Bastlertätigkeit und Performancekunst, die von der »Presse aus dem Westen« (Z, 205) gern porträtiert worden sei, bemerken die Freunde zuletzt erneut, dass die Ergebnisse des Bastelns eher distanziert betrachtet wurden. Denn nicht bloß die Bastler seien nicht »besonders stolz« auf die »raren Produkte« gewesen, die sie als Supplement dessen zusammenlöteten, was sie nicht kaufen konnten. Auch von »Fachleuten« sei das Basteln nicht anerkannt und nur als defizient wahrgenommen worden: »So wichtig es war, das Basteln hatte einen schlechten Ruf. Basteln war Fachleuten ein Graus, so seriös wie das Herumfuhrwerken im Hobbyraum. Wenn jemand in einer Prüfung auf die Frage, wie er sich weiterqualifiziert habe, naiv zur Antwort gab: ›Durch Basteln‹, dann kostete das jeden Kredit« (Z, 205).

Literarische Archäologie des Bastelns

Die im Kapitel »Im Fluss« präsentierten Ausführungen lassen sich zunächst innerhalb des Rahmens der strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien verorten, die sich dem Basteln seit den 1960er Jahren zugewendet haben. Augenfällig sind dabei besonders die Berührungspunkte zum Konzept der *bricolage* von Lévi-Strauss. Ähnlich wie Schweska, der das Basteln als ein Experimentieren mit einem zufällig zusammengekommenen Material beschreibt, das von Fachleuten abgelehnt wird, bestimmte es schon der französische Anthropologe. In seiner eingangs erwähnten Monographie *Das wilde Denken* charakterisierte Lévi-Strauss das Basteln als eine Tätigkeit, die auf einen heterogenen und zufällig zusammengekommenen Vorrat an Mitteln zurückgreife, die ihre Produkte aus einer Erkundung der Möglichkeiten dieser Mittel gewinne, bei der der Bastler »in eine Art Dialog« zu diesen tritt,¹⁴ und die der Arbeitsweise des Fachmanns oder des Ingenieurs entgegengesetzt sei.

Gleichwohl können die von Lem und Nick vorgebrachten Erläuterungen nicht nur auf Lévi-Strauss bezogen werden. Wenn die Freunde das Basteln durch ästhetische Innovation und politische Subversion charakterisieren, lässt das auch an Überlegungen denken, wie sie im Anschluss an Lévi-Strauss' Konzept der *bricolage* von den Architekten und Architekturtheoretikern Charles Jencks und Nathan Silver in ihrer 1972 veröffentlichten Theorie des »Adhocismus«¹⁵ oder von Michel de Certeau zur »Taktik« formuliert worden sind. In seiner *Kunst des Handelns* führte Certeau die »Taktik« 1980 als einen Gegenbegriff zur »Strategie« ein, mit der er die von einer Macht geformten und gestützten Handlungsweisen bezeichnet. Im Unterschied zu dieser »Strategie« – die letztlich produzieren soll, was Foucault zuvor als »Disziplin« analysiert hatte¹⁶ – versteht Certeau die »Taktik« nun gleichsam als eine »Antidisziplin«,¹⁷ die keine eigenen Regeln verfolge, sondern sich produktiv an fremden Regeln abarbeite. Ähnlich wie Lem und Nick es in *Zur letzten Instanz* dann für das Basteln in der Ostberliner Subkultur beschrieben haben, erklärt Certeau es deshalb als kennzeichnend für die Taktik, dass sie sich auf dem Gebiet eines fremden Regimes situiere und dort auf »Gelegenheiten« lauere, um subversiv die »Lücken« auszunutzen, »die sich in besonderen Situationen durch die Überwachung der Macht [...] auftun.«¹⁸

Die in großer Nähe zu strukturalistischen und poststrukturalistischen Theorien entwickelten Ausführungen zum Basteln verwendet Schweska auch, um ein Bild der Ostberliner Subkultur kurz vor dem Mauerfall zu zeichnen. Eine solche Darstellung der Ostberliner Künstler als Bastler ist erst einmal nicht neu. Schon Pehle mann und Galenza erklären in *Spannung. Leistung. Widerstand*, dass seit dem Ende der 1970er Jahre ein Zustand in der »subkulturellen Szene

der DDR« geherrscht habe, der »von Mangel und Begeisterung« gekennzeichnet gewesen sei.¹⁹ »Die elektrischen Widerständler operierten an einer undefinierten Grenze aus Bastler-Leidenschaft und Klangwut«, so schreiben die Autoren weiter:

Verwertungsaspekte waren absent, nur der Moment, die Anwesenden, das Experiment waren wichtig. Die einen bauten Instrumente oder Verstärkeranlagen, andere, Technik-Nerds auf der Suche nach einer verlötbaren Zukunft, bastelten seltsame Schaltkreise zusammen. [...] Technik bedeutete gerade für diese Soundbastler Innovation. Nicht vorhandene aber genauso und manchmal: um so mehr. Zentrum der neuen Klänge war Berlin, aber auch aus der Peripherie und den Provinzen waren verstörende Experimente und provozierende Soundtracks zu vernehmen.²⁰

Natürlich handelt es sich hierbei um eine Stilisierung, deren Emphase sich auch dem Vorhaben verdanken mag, dem Bild eines allein von Repression und Depression bestimmten Lebens in der DDR, wie es gerade mit Bezug auf die Stasi unzählige Male entworfen wurde, entgegenzuarbeiten. Auffällig ist jedoch, wie eng die im Kapitel »Im Fluss« entfalteten Überlegungen zum Basteln an Passagen wie diese anschließen, wenn sie die Stichworte »Mangel und Begeisterung«, »Bastler-Leidenschaft und Klangwut«, »Experiment« und schließlich »Innovation« durch »Technik« im bereits zitierten Lob der »Kombination aus Mangel- und Mängelware plus Bastlerehrgeiz und Experimentierwut« verdichten (Z, 204).

Diese Kennzeichnung der Ostberliner Subkultur als einer Bastlerkultur nutzt Schweska auch, um diese gegenüber der Westberliner Avantgarde abzugrenzen, die vor allem durch das am 4. September 1981 im Berliner Tempodrom veranstaltete Festival der Genialen Dilletanten Berühmtheit erlangte, bei dem Bands wie Einstürzende Neubauten und Die Tödliche Doris auftraten und auch Christiane F. und Maximilian Lenz, der später als ›Westbam‹ größere Bekanntheit erlangte, auf der Bühne standen.²¹ Deutlich wurde das bereits in der Bemerkung aus dem Kapitel »Im Fluss«, dass selbst die avantgardistischsten ›Westbands‹ nicht an die ›einmaligen Sounds‹ der Ostberliner Bastler heranreichten, weil sie nicht unter den Bedingungen des Mangels operieren und ihre Instrumente selbst zusammenbauen mussten, sondern zur Umsetzung ihrer Ideen bloß die hierfür nötigen Dinge zu kaufen brauchten. Bekräftigt wird diese Einschätzung in einem späteren Romankapitel, in dem Schweska die Figur des Ostberliner ›Retortendandys‹ karikiert, der in Anlehnung an Heiner Müller einen »Kult der Härte« (Z, 206) propagiert und Autoren wie Stefan George und Ernst Jünger liest. Lustig sei es immer gewesen, so erklärt der Erzähler hier,

wenn der Retortendandy im Café Mosaik jemandem aus der Kreuzberger Szene gegenüber saß, der sich über die feinen Unterschiede zwischen *Haut* und *Tödlicher Doris*, die Gemeinsamkeiten zwischen *Einstürzenden Neubauten* und *Rasenden Leichenbeschauern* und die Avantgarde der *Do-it-yourself*-Bewegung ausließ, die man im Osten nur als Auswüchse der Hobbyraum-Kultur verachtete, als erzwungene Rückkehr zum Primitiven auf dem sinkenden Niveau der heimischen Industriegesellschaft. (Z, 226)

Über die Ansicht, dass Westberliner Avantgardebands wie *Einstürzende Neubauten* nur in einer sentimentalischen, regressiven Weise experimentieren würden und bloß als »Auswüchse der Hobbyraum-Kultur« zu betrachten seien, lässt sich natürlich streiten. Festgehalten werden kann aber, dass diese Position sich sowohl zu Aussagen von Protagonisten der Ostberliner Subkultur als auch zu (Selbst-)Mythisierungen der Westberliner Subkultur, vor allem aus dem Kreis der Genialen Dilletanten, fügt. Unter dem Pseudonym Klaus Laufer etwa betont Wolfgang Müller, Mitglied von *Die Tödliche Doris*, in dem 1982 von ihm im Merve Verlag herausgegebenen Band zum Festival der Genialen Dilletanten, dass gerade *Einstürzende Neubauten* nicht »Musik«, sondern »Krach« machen.²² Im Rückgriff auf eine romantische Bergwerks- und Höhlenmetaphorik bringt Müller alias Laufer diesen Krach sogleich mit einer Regression in Verbindung und erklärt, dass die Band ihn durch »primitive Arbeit« in einem Proberaum erzeuge,²³ der »einer wahrhaftigen Gebärmutter« gleiche und dessen Betonwände als »ein dicker filziger Filter« fungieren würden, »den glücklichen Bergleuten einen extremen und persönlichen Konzertgenuß bereitend«.²⁴

Allerdings soll es hier nicht darum gehen, ob Bands wie *Einstürzende Neubauten* und die ganze »Avantgarde der *Do-it-yourself*-Bewegung« in Westberlin sich angemessen als »Auswüchse der Hobbyraum-Kultur« beschreiben lassen, auch wenn Blixa Bargeld, der Sänger von *Einstürzende Neubauten*, diese Frage in einer Reihe von Fernsehwerbespots für die Baumarktkette Hornbach 2004 ironisch bejaht hat. Diese Frage nach der Plausibilität des Kurzschlusses von Lärm-Avantgarde und »Hobbyraum-Kultur« am Beispiel von *Zur letzten Instanz* zu diskutieren, hieße zu verkennen, dass der Erzähler des Romans in der zitierten Passage gar keine Aussage darüber trifft, wie etwas »gewesen sei«, sondern nur eine »im Osten« angeblich verbreitete Meinung rekapituliert. Zudem wäre die Frage, ob das eigentlich »stimme«, was in Schweskas Roman erzählt wird, in noch weiterer Hinsicht problematisch. Schließlich ließe sie in den Hintergrund geraten, dass es sich bei *Zur letzten Instanz* um einen Roman handelt, der sich viel stärker für Texte, Reden, Erzählungen und Narrative als für eine vermeintlich unter all diesen Diskursen verborgene »wahre Wirklichkeit« zu interessieren scheint, und dass zuletzt auch ein solcher Diskursroman Literatur im (post-)modernen Sinne darstellt, in der ohnehin immer alles und nichts »stimmt«.

Unabhängig davon ist aber festzustellen, dass *Zur letzten Instanz* in der Unterscheidung der Ostberliner und der Westberliner Subkultur verschiedene Narrative des Selbermachens aufnimmt und aktualisiert. Zum einen erzählt der Roman von einem Selbermachen, das in einem Mangel gründet, aus diesem Mangel durch »Bastlerehrgeiz und Experimentierwut« individuelle Ausdrucksmöglichkeiten und Innovationen zu gewinnen sucht und sich gegenüber der Idee eines Fortschritts offen zeigt, diesen aber vorrangig als »Hardware-Frage« behandelt, wie Oskar Piegsa formuliert.²⁵ Das ist das Selbermachen, das der Roman den Ostberliner Bastlern der 1980er Jahre zuschreibt. Zum anderen berichtet *Zur letzten Instanz* von einem Selbermachen, das nicht auf Mangel in Bezug auf die verwendeten Materialien, sondern auf Dilettantismus, auf einen Mangel in Bezug auf ein Können setzt. Dieses Selbermachen, das nicht durch eine listige Intelligenz, sondern durch bewusst provozierte Fehler zu »neuen, noch unbekanntem Ausdrucksformen zu gelangen« sucht und aus einer *No future*-Perspektive jede Idee von »Fortschritt« durch eine vermeintliche Rückkehr zu »Lärm und Krach« zu attackieren sucht,²⁶ wäre das Selbermachen, das der Roman an der Subkultur im Westberlin der 1980er Jahre behandelt, dieser »Traumlandschaft der *bricolage*«, wie Philipp Felsch dieses Berlin vor einigen Jahren umschrieben hat.²⁷ Daneben erwähnt Schweska mit der verachteten »Hobbyraum-Kultur« noch eine weitere Form des Selbermachens, die sich weder durch einen Mangel an Material (bei vorhandenem Können) noch durch einen bewusst einkalkulierten Mangel an Können (bei vorhandenem oder zumindest leicht verfügbarem Material) auszeichnet. Gemeint ist das Selbermachen des Heimwerkers, der Material und Können oft gleichermaßen überschätzt und der auch weniger nach ästhetischer Innovation und politischer Subversion strebt, sondern sich ein Glück im Privaten zusammenzuwerkeln sucht. Lothar Müller hat diesen Handwerker 1998 in einem kleinen Essay passenderweise als »eine der wirklich wenigen gesamtdeutschen Figuren nach dem Mauerfall« porträtiert.²⁸

Die verlorene Zeit

Damit sollte nachvollziehbar geworden sein, dass *Zur letzten Instanz* in gleich mehrerlei Hinsicht aus dem Gros der jüngeren deutschsprachigen Literatur heraussticht. Das gilt zunächst natürlich für die detaillierte Thematisierung des Bastelns als einer Tätigkeit zwischen staatlicher Erziehung und individuellem Widerstand und für die enthusiastische Haltung, die der Roman diesem Basteln gegenüber einnimmt. Während etwa der Erzähler in Christian Krachts 1995 publiziertem *Faserland* erwähnt, dass er während seiner Schulzeit in Schloss

Salem in der »Elektroarbeitsgemeinschaft« des aus Ungarn geflüchteten Lehrers Solimosi »auf Sperrholzbretter richtig funktionierende Schaltkreise bauen« sollte, aber eigentlich »keiner genau wußte, wie diese Schaltkreise zu bauen waren«,²⁹ scheint es den Figuren von *Zur letzten Instanz* an einem solchen Wissen nie zu fehlen. Selbst wenn ihre Lehrer sich nicht hätten verständlich machen können, wie das bei Solimosi aufgrund eines »Sprachfehlers« und eines schweren »ungarischen Akzents« der Fall gewesen sein soll,³⁰ lässt Schweska keinen Zweifel daran aufkommen, dass seine Figuren sich zu helfen gewusst und schon irgendetwas zusammengelötet hätten – und sei es »eine Lichtorgel für die Klassendisko« (Z, 203).

Zudem fällt auf, dass Schweska sich mit seiner literarischen Archäologie des Bastelns in der DDR, die von den Kybernetikern der Nachkriegszeit bis zu den Protagonisten der Ostberliner Subkultur der 1980er Jahre reicht, sowohl formal als auch inhaltlich von den DDR-Geschichten der jüngeren deutschsprachigen Literatur abhebt, die zwar häufiger schon als Milieustudien angelegt waren – ein prominentes Beispiel hierfür wäre Uwe Tellkamps 2008 veröffentlichter Roman *Der Turm*, der das Dresdner Bildungsbürgertum in den Jahren vor dem Mauerfall porträtiert, auch an Lutz Seilers Aussteigerroman *Kruso* (2014) ließe sich hier denken –, doch ohne sich dezidiert einer Bastlerkultur zuzuwenden. Charakteristisch für diese literarische Archäologie von *Zur letzten Instanz* ist, dass sie sich Berichte und Erzählungen der porträtierten Bastlerkulturen aneignet, sie aber zugleich perspektiviert, indem sie sie verschiedenen Figuren des Romans zuschreibt. Dadurch gelingt es Schweska, diese Berichte und Erzählungen auch in ihren Stilisierungen und Verklärungen ernst zu nehmen, ohne ihnen zu erliegen und ohne sie offen zurückweisen oder kritisieren zu müssen. Vielmehr stellt er sie durch den ironischen Ton, der den gesamten Roman prägt, und auch dadurch, dass er die verwendeten Materialien stets als fremde Materialien erkennbar bleiben lässt, immer wieder auch in ihrer »Diskurshaftigkeit« aus.

Mit Blick auf die jüngeren Diskussionen zum Selbermachen ist zuletzt bemerkenswert, dass Schweska mit dem aufs Löten versessenen Lem eine Figur in den Mittelpunkt seines Romans stellt, die inzwischen als »Relikt« einer verlorenen Zeit erscheint.³¹ Das liegt nicht nur daran, dass der Mauerfall Figuren wie Lem de- und reterritorialisiert, ihnen zuweilen auch einfach nur den Boden entzogen hat. Hinzu kommt, dass schon längst niemand mehr Elektroschrott zusammenlöten muss, der neue Effekte für seine Band benötigt, und dass »Leiterplatten und Schaltkreise[n]« (Z, 146) nicht mehr durchs Löten beizukommen ist. Obgleich ein Bastler wie Lem in gewisser Weise in der Hackerkultur fortleben mag, die sich aber nicht auf Hardware, sondern auf Software konzentriert, sollte das deshalb nicht dazu verleiten, *Zur letzten Instanz* als Plädoyer zu verstehen,

einmal wieder den LötKolben in die Hand zu nehmen – so wenig dagegen sprechen mag. Schließlich ist es nur allzu offenkundig, dass Schweska sich in seinem Roman zuallererst auf die Suche nach einer verlorenen Zeit begibt, die es wie alle verlorenen Zeiten kaum so gegeben hat: auf die Suche nach einer Zeit, in der Mangel zum Basteln nötigte, in der Fortschritt noch eine Sache von Hardware gewesen sei und in der, wie es in der Danksagung des Romans heißt, »Löten noch Widerstand« (Z, 353) war.

Anmerkungen

- 1 Aus der Fülle an Literatur zu Handwerk und Selbermachen sei hier nur verwiesen auf: Richard Sennett, *Handwerk*, übers. von Michael Bischoff, Berlin 2009; Matthew B. Crawford, *Shop Class as Soulcraft. An Inquiry into the Value of Work*, New York 2010; Critical Crafting Circle (Hg.), *Craftista! Handarbeit als Aktivismus*, Mainz 2011; Helmut Gold, Annabelle Hornung u.a. (Hg.), *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution*, Mainz 2011; Peter Korn, *Why We Make Things and Why It Matters. The Education of a Craftsman*, London 2015; Susan Luckman, *Craft and the Creative Economy*, Basingstoke–New York 2015; Nikola Langreiter, Klara Löffler (Hg.), *Selber machen. Diskurse und Praktiken des »Do it yourself«*, Bielefeld 2017; Jonathan Voges, »Selbst ist der Mann«. *Do-it-yourself und Heimwerken in der Bundesrepublik Deutschland*, Göttingen 2017.
- 2 Anonymus, |Art| *Bastelei*, in: Woldemar von Gutzeit, *Wörterbuch der deutschen Sprache Livlands*, Riga 1864, Bd. 1, 98.
- 3 Anonymus, |Art| *Bäschele*, in: *Schweizerisches Idiotikon. Wörterbuch der schweizerdeutschen Sprache*, gesammelt auf Veranstaltung der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich unter Beihilfe aus allen Kreisen des Schweizervolkes, begonnen von Friedrich Staub und Ludwig Tobler, Frauenfeld 1901, Bd. 4, Sp. 1759f.
- 4 Tine Nowak, *Von Wellenfängern, Ätherpiraten und Netzpiloten*, in: Gold, Hornung u.a. (Hg.), *Do It Yourself*, 168–175, hier 168. Diese Integration des Bastelns in die Kindheit zeigt sich im Aufkommen von »Bastelbüchern«, vor allem von Hanns Günther und dem selbsternannten »Bastelonkel« Oskar Grissemann. Vgl. etwa, um nur wenige Beispiele zu nennen, Hanns Günther, *Elektrotechnisches Bastelbuch. Große Elektrotechnik für Jungen*, Stuttgart 1920; Hanns Günther, Hans Vatter, *Bastelbuch für Radioamateure. Eine Anleitung zur Selbstanfertigung aller Einzelteile für Radioempfänger*, Stuttgart 1924; Oskar Grissemann, *Bastelbuch für Väter*, Stuttgart 1928; ders., *Bastelbuch für Väter*, Bd. 2: *Mädchenspielzeug*, Stuttgart 1929.
- 5 Vgl. Claude Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, übers. von Hans Naumann, Frankfurt/Main 1973, 29–36; hierzu auch Michael Bies, 1962. *Claude Lévi-Strauss und das wilde Basteln*, in: Sandro Zanetti (Hg.), *Improvisation und Invention. Momente, Modelle, Medien*, Zürich–Berlin 2014, 205–215.
- 6 Thomas Reinhardt, *Der Bastler als Philosoph, der Philosoph als Bastler*, in: Gold, Hornung u.a. (Hg.), *Do It Yourself*, 34–39, hier 39.
- 7 Marc Schweska, *Zur letzten Instanz. Roman*, Frankfurt/Main 2011, 5; Zitate aus dem Roman werden im Folgenden im Fließtext mithilfe der Sigle Z und der Seitenzahl nachgewiesen.
- 8 Vgl. Stanisław Lem, *Pilot Pirx. Erzählungen*, übers. von Roswitha Buschmann, u. a.,

- Frankfurt/Main 2003; ders., *Fiasko. Roman*, übers. von Hubert Schumann, Frankfurt/Main 2000.
- 9 Für den Nachweis des Mottos vgl. Z, 351. Schweska bezieht sich hier auf Günter Jäckel (Hg.), *Ein kurzweilig Lesen von Till Eulenspiegel, geboren aus dem Land zu Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat, fünfundneunzig seiner Geschichten*, Leipzig 1985, 9.
- 10 Vgl. Alexander Pehlemann, Ronald Galenza (Hg.), *Spannung. Leistung. Widerstand. Magnetbanduntergrund DDR 1979-1990*, Berlin 2006.
- 11 Vgl. Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, übers. von Ulrich Köppen, Frankfurt/Main 1981, 198.
- 12 Zu Verweisen auf die Kartenfigur des Joker vgl. bes. Z, 111-115.
- 13 Stefan Höltgen, »Das war der Sommer in Berlin, wenn er gut war.« *Marc Schweskas Roman »Zur letzten Instanz«, gelesen als techno-kultureller Zettelkasten*, in: *literaturkritik.de*, November 2011; http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=16069 | letzter Zugriff 8.3.2020.
- 14 Lévi-Strauss, *Das wilde Denken*, 31.
- 15 Vgl. Charles Jencks, Nathan Silver, *Adhocism. The Case for Improvisation. Expanded and updated edition*, Cambridge/Mass.-London 2013.
- 16 Vgl. hierzu besonders Michael Foucault, *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, übers. von Walter Seitter, Frankfurt/Main 1977.
- 17 Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, übers. von Ronald Voullié, Berlin 1988, 16.
- 18 Ebd., 89. Im Anschluss an Lévi-Strauss haben Sebastian Gießmann und Gabriele Schabacher diese »alltäglichen Kniffe, Listen, Tricks, Drehs, Clous«, die Certeau als »Taktik« auffasst, zuletzt unter dem Begriff des »Workaround« beschrieben (vgl. Sebastian Gießmann, Gabriele Schabacher, *Umwege und Umnutzung oder: Was bewirkt ein »Workaround«?*, in: *Diagonal*, 35 [2014], *Umnutzung. Alte Sachen, neue Zwecke*, 13-26; Gabriele Schabacher, *Im Zwischenraum der Lösungen. Reparaturarbeit und Workarounds*, in: *ilinx. Berliner Beiträge zur Kulturwissenschaft*, 4 [2017]: *Workarounds. Praktiken des Umwegs*, hg. von Holger Brohm u.a., XIII-XXVIII).
- 19 Alexander Pehlemann, Ronald Galenza, *Vorwort. Ende. Rewind. Play*, in: dies. (Hg.), *Spannung. Leistung. Widerstand*, 6-10, hier 7.
- 20 Ebd.
- 21 Vgl. hierzu besonders Wolfgang Müller (Hg.), *Geniale Dilletanten*, Berlin 1982; sowie ders., *Subkultur Westberlin 1979-1989. Freizeit*, Hamburg 2013; und Leonhard Emmerling, Mathilde Weh (Hg.), *Geniale Dilletanten. Subkultur der 1980er-Jahre in Deutschland*, Ostfildern 2015.
- 22 Klaus Laufer, *Eingeschlossene Bergleute machen sich zum Beispiel durch Klopfzeichen bemerkbar*, in: Müller (Hg.), *Geniale Dilletanten*, 21-25, hier 23. Zum Pseudonym Klaus Laufer, das Müller neben anderen Pseudonymen nach eigener Aussage gewählt hat, »um der jungen Szene der Genialen Dilletanten zu größerer Diversität und Üppigkeit zu verhelfen«, vgl. Müller, *Subkultur Westberlin*, 45, 530, Anm. 211.
- 23 Klaus Laufer, *Primitive Arbeit vor und nach der Katastrophe*, in: Müller, *Geniale Dilletanten*, 26-27, hier 26.
- 24 Laufer, *Eingeschlossene Bergleute*, 21 f.
- 25 Oskar Piegsa, *Der glaubwürdige Sound zweier DDR-Subkulturen. Marc Schweskas »Zur letzten Instanz«*, in: *Spiegel Online*; <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/romane-des-monats-houellebecq-stirbt-einen-ziemlich-grausigen-tod-a-752719.html> | letzter Zugriff 8.3.2020.

- 26 Wolfgang Müller, *Die wahren Dilletanten*, in: ders. (Hg.), *Geniale Dilletanten*, 9–14, hier 12.
- 27 Philipp Felsch, *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte, 1960–1990*, München 2015, 132.
- 28 Lothar Müller, *Im Baumarkt*, in: Walter Prigge (Hg.), *Peripherie ist überall*, Frankfurt/Main–New York 1998, 152–154, hier 152. Zur Heimwerkerkultur vgl. aus soziologischer Perspektive etwa Anne Honer, *Perspektive des Heimwerkers. Notizen zur Praxis lebensweltlicher Ethnographie*, in: dies., *Kleine Leiblichkeiten. Erkundungen in Lebenswelten*, Wiesbaden 2011, 143–160; dies., *Aspekte des Selbermachens. Aus der kleinen Lebenswelt der Heimwerker*, in: ebd., 161–174; Ronald Hitzler, Anne Honer, *Bastelexistenz. Über subjektive Konsequenzen der Individualisierung*, in: Ulrich Beck, Elisabeth Beck-Gernsheim (Hg.), *Riskante Freiheiten. Individualisierung in modernen Gesellschaften*, Frankfurt/Main 1994, 307–315.
- 29 Christian Kracht, *Faserland. Roman*, München 2002, 142.
- 30 Ebd., 141.
- 31 Vgl. Harald Hillgärtner, *Computerbastler - ein Relikt aus der »guten alten Zeit«*, in: Gold, Hornung u.a. (Hg.), *Do It Yourself*, 192–197.