

ULRICH RICHTMEYER

# ZEN UND DIE KUNST JEDEN MANGEL ZU REPARIEREN

---



## I. Aluminium

Irgendwann am Ende der 1980er Jahre habe ich mir für die Reparatur meines Fahrrads eine Unterlegscheibe durch das Durchbohren eines <Aluchips> hergestellt, wie die als relativ wertlos angesehenen DDR-Münzen manchmal genannt wurden. Dass der Metallbohrer hierzu das aufgeprägte Herrschaftssymbol aus Hammer und Zirkel durchfraß, hatte für mich, soweit ich mich erinnern kann, keine gesellschaftskritische Bedeutung. Wahrscheinlich fand ich es aber trotzdem ganz cool, das Geldstück, das Teil und Ausdruck einer statischen Erwachsenenwelt wie einer beklemmenden Gesellschaftsordnung war, durch meine spontane Handlung zu dem zu machen, was es genau in diesem Moment für mich bedeutete: eine verfügbare Metallscheibe in einer mechanischen Reparatur.

Dass dieses Tun auch eine zeitlose, philosophische Qualität haben könnte, war mir damals ebenso wenig bekannt wie Robert M. Pirsigs Buch *Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten* (1974). Darin empfiehlt der US-amerikanische Autor einem Freund, für die Reparatur seines Motorrads eine «alte Bierdose» zu verwenden, die sei «das beste Unterlegmaterial, das du dir denken kannst».<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Robert M. Pirsig: *Zen und die Kunst ein Motorrad zu warten* (im Orig.: *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance*), Frankfurt/M. 2021 [1974], 96.

Die vorgeschlagene Improvisation ist wesentlich durch die Materialeigenschaften des Metalls motiviert: «Ich muß noch dazu sagen, daß Bierdosen-Aluminium weich und schmiegsam ist, wie Metall es nur sein kann. Für den Zweck ideal.»<sup>2</sup> Der Reparaturvorschlag wird aber trotzdem abgelehnt, weil sowohl die frühere Funktion als auch die mittlerweile eingetretene Nutzlosigkeit der Blechdose als symbolische oder ideelle Entwertungen des Motorrads missverstanden werden können und somit für den Freund inakzeptabel sind: «Ich hatte ihm zugemutet, seine neue Achtzehnhundert-Dollar-BMW, den Stolz eines halben Jahrhunderts deutscher Mechanikerkunst, mit einem Stück Blech von einer alten *Bierdose* zu reparieren! Du meine Güte!»<sup>3</sup>

Für die Ablehnung der vorgeschlagenen Reparatur ist der gesellschaftliche Status des Materials also wichtiger als dessen technische Funktion. Dass er das für einen Fehler hält, unterstreicht Pirsig mit der erzählerischen Erfindung einer nobleren Herkunft der Blechdose:

Ich hätte unbemerkt an die Werkbank gehen, ein Unterlegstück aus der Bierdose schneiden, den Aufdruck entfernen und dann zurückkommen und ihm sagen sollen, wir hätten Glück, das sei das letzte Stück, das ich noch hätte, eigens aus Deutschland importiert. Das hätte gewirkt. Ein Spezial-Unterlegstück aus dem Privatbesitz von Baron Alfred Krupp, der es weit unter Selbstkostenpreis habe verkaufen müssen. Dann hätte er sich darum gerissen.<sup>4</sup>

Mit dieser erfundenen Herkunft betreibt Pirsig nicht nur eine ironische Aufwertung des umstrittenen Materials. Er relativiert auch den kultur- und zeitgeschichtlichen Einfluss, der das Reparieren ermöglicht oder verhindert und der die soziale Bewertung dieses Tuns betrifft. Er wehrt sich dagegen, dass allgemeine Wertzuschreibungen seiner Zeitgenoss\_innen auf die besondere Situation der Reparatur übertragen werden. Denn er will umgekehrt von einer philosophischen Qualität des Reparierens ausgehen, die darin besteht, dass dieses Tun Neubewertungen ermöglicht: «Bei der Motorradwartung *muß* man neu entdecken, was man tut. Starre Wertvorstellungen machen das unmöglich.»<sup>5</sup>

Der Vergleich beider Anekdoten führt zu der Frage, wie wichtig der historische Kontext überhaupt ist, um verstehen zu können, was das Reparieren an einzelnen Orten und zu besonderen Zeiten bedeutet. Spezifisch im Sinne einer historischen Relativität des Reparierens ist im Falle der ersten Anekdote eine kulturelle Epoche, in der der Materialwert einer Landeswährung für bedeutender befunden werden kann als ihr Geldwert. Und die zweite Anekdote verweist auf eine kulturelle Epoche, in der industriell hergestellte metallische Hohlkörper als Einwegverpackungen für Getränke dienen und deshalb wenig gelten. In der DDR wiederum hätte man Bierdosen nicht zerschnitten, weil sie seltener waren als die Aluminiummünzen und manchmal sogar wie Trophäen gesammelt wurden. An solchen Beschreibungen lassen sich also historische Unterschiede ablesen. Aber reichen sie auch aus, um sagen zu können, in welcher Weise das Reparieren eine US-amerikanische oder eine ostdeutsche

<sup>2</sup> Ebd., 97.

<sup>3</sup> Ebd., Herv. i. Orig.

<sup>4</sup> Ebd., 98.

<sup>5</sup> Ebd., 553, Herv. i. Orig.

Spezifik hatte und ob in den 1970er Jahren anders repariert wurde als in den 1980er Jahren? Übersieht der Blick auf die historischen Bedingungen nicht den eigentlichen Sinn des beschriebenen Tuns? Seine Anlässe, seine Motive und Konsequenzen? Und wenn ein Stück Aluminium zweckentfremdet wird, um in einer mechanischen Montage als Unterlegscheibe zu dienen, dann spielt es für diese Improvisation eigentlich keine Rolle, ob dafür das Metall einer Münze oder einer Bierdose verwendet wird. Sind die Gemeinsamkeiten zwischen den Fallbeispielen des Reparierens also vielleicht sogar stärker als die Unterschiede?

## II. Neolithikum

Jenseits historischer Bedingungen und sozialer Bewertungen scheint das Reparieren eine Spielart jener zeitlosen Universalkompetenz des Bastelns zu sein, die Claude Lévi-Strauss 1962, also zwölf Jahre bevor Pirsigs Buch erschien, in seiner «Wissenschaft vom Konkreten» als eine seit dem Neolithikum bestehende menschliche Wissenspraxis beschrieben hatte.<sup>6</sup> Es handelt sich um eine komplementäre Art «wissenschaftlicher Erkenntnis»,<sup>7</sup> die einer «Logik der Sinneswahrnehmung» folgt und dabei eine «Ausbeutung der sinnlich wahrnehmbaren Welt in Begriffen des sinnlich Wahrnehmbaren» betreibt.<sup>8</sup> Interpretieren wir den Begriff des Reparaturwissens aus der Perspektive der *Bricolage*, so handelt es sich nicht um ein historisch informiertes Wissen über das Reparieren, sondern um ein diese Praktiken ermöglichendes und in ihnen zugleich hervorbrachtes Wissen. Gleichwohl lässt es sich historisch situieren.

In Reclams voluminösem Band *Praktisches Wissen* von 1927 geht es z. B. um den Selbstbau von Rundfunktechnik, modischen Hüten oder Hühnerställen.<sup>9</sup> Ein Reparaturwissen, das aus solchen händischen Praktiken stammt, muss es aber schon gegeben haben, seitdem Menschen Artefakte herstellen und nutzen. Und nichts spricht gegen die Annahme, dass bereits im Neolithikum durch Abnutzung in ihrer Funktion beeinträchtigte Artefakte (Kleidung, landwirtschaftliche Werkzeuge, Teile der Behausungen usw.) instandgesetzt wurden, wenn das Material es hergab. Laut Lévi-Strauss führen die französischen Bastler\_innen der 1960er Jahre diese neolithische Wissenschaft vom Konkreten weiter, die ihre Geltung damit nie verloren hat:

Im Übrigen hält sich bei uns eine Form der Tätigkeit, die es uns auf technischem Gebiet sehr wohl ermöglicht, das zu begreifen, was auf dem Gebiet der Spekulation einmal eine Wissenschaft sein konnte, die wir lieber eine «erste» als eine primitive nennen wollen: die Tätigkeit nämlich, die allgemein mit dem Ausdruck *bricolage* (Bastelei) bezeichnet wird. [...] Heutzutage ist der Bastler jener Mensch, der mit seinen Händen werkelt und dabei Mittel verwendet, die im Vergleich zu denen des Fachmanns abwegig sind.<sup>10</sup>

Gegen Lévi-Strauss muss man jedoch einwenden, dass gerade die Abwegigkeit der Mittel das ist, was das Reparaturwissen historisch relativ macht und

<sup>6</sup> Claude Lévi-Strauss: Die Wissenschaft vom Konkreten, in: ders.: *Das wilde Denken* (im Orig.: *La pensée sauvage*), Frankfurt / M. 2013 [1962], 11–48.

<sup>7</sup> Ebd., 30.

<sup>8</sup> Ebd., 29.

<sup>9</sup> Reclam *Praktisches Wissen*, Leipzig 1927. Darin: «Praktische Ratschläge zum Bau von Detektorapparaten, Röhrengeräten, Sperrkreisen und Sendern» (307), «Ich kann meinen Hut selbst herstellen» (516), «Wie baue ich einen Hühnerstall?» (764).

<sup>10</sup> Lévi-Strauss: *Wissenschaft vom Konkreten*, 29.

das Basteln des Neolithikums grundsätzlich von dem des fortgeschrittenen Industriezeitalters trennt. Denn die Abwegigkeit verdankt sich keineswegs einem Spleen der Bastelnden, sondern der Differenz der aufeinandertreffenden Produktionsweisen. Bastler\_innen bleiben Handwerker\_innen, auch wenn ihre universalen Fähigkeiten, improvisierten Methoden und vielschichtigen Motive eigentlich jede berufsspezifische Handwerksordnung zu sprengen drohen. So wie Pirsig, wenn er die Zündkerzen seines Motorrads wartet: «Ich hole ein Taschenmesser hervor, hebe ein Stöckchen auf, das im Rinnstein liegt und spitze es am einen Ende zu, um die Kerzen zu säubern, wobei ich überlege, was der Grund für das zu fette Gemisch sein könnte.»<sup>11</sup>

Die Objekte des Bastelns wie des Reparierens sind in der Moderne meistens Industrieprodukte, die halb- oder vollautomatisiert entstehen und in der Reparatur erstmalig einem universell tätigen menschlichen Wesen begegnen. Anders gesagt, es gibt kein industrialisiertes Reparieren, auch wenn das Reparieren im 20. Jahrhundert zunehmend mit Industrieprodukten konfrontiert ist. Genau damit weicht das moderne Basteln aber in einem wesentlichen Punkt von seinen historischen Vorgängern ab. Denn diente die sinnlich agierende Wissenschaft vom Konkreten in der neolithischen Vorgeschichte dem Verständnis und der Beherrschung der Welt, insbesondere der natürlichen Lebensumgebung des Menschen, so wendet sie sich in den modernen Industriegesellschaften vor allem den vorgefundenen Artefakten der jüngeren Kulturgeschichte zu: «Man könnte versucht sein zu sagen, der Ingenieur befrage das Universum, während der Bastler sich an eine Sammlung von Überbleibseln menschlicher Produkte richte, d.h. an eine Untergruppe der Kultur.»<sup>12</sup> So sind «die Elemente, die der Bastler sammelt und verwendet, bereits von vornherein eingeschränkt», wie es heißt.<sup>13</sup> Das macht das Basteln aber auch zur Erfindungskunst, denn es formt aus «Überresten von Ereignissen» neue «Strukturen».<sup>14</sup>

Hinsichtlich dieser erfindenden Qualitäten könnte das Reparieren vom Basteln abweichen, weil Ersteres ja bemüht ist, die technischen Funktionen der Dinge weitgehend wiederherzustellen. Neu sind jedoch die im Reparieren verwendeten Materialien und beschrifteten Wege, aus denen sich laut Pirsig ein tieferes Verständnis der gesamten technischen Kultur gewinnen lassen soll, insofern sie zeigen, dass sich jedes technische Ziel materiell und methodisch auf ganz unterschiedliche Weise erreichen lässt.

Auch in der prinzipiellen Aufwertung der «Überreste von Ereignissen» und der «Überbleibsel menschlicher Produkte», von denen Lévi-Strauss spricht, gleicht das Reparieren dem Basteln. Und beide führen in den modernen Industriegesellschaften ein anachronistisches Dasein in der Ungleichzeitigkeit. Denn als weiterhin handwerkliche, körpertechnische, erfahrungsbasierte und auf technisches Grundlagenwissen gestützte Kompetenzen werden sie in den Industriegesellschaften nicht mehr geduldet, «es sei denn als Hobby oder als Zeitvertreib».<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Pirsig: *Zen und die Kunst*, 167 f.

<sup>12</sup> Lévi-Strauss: *Wissenschaft vom Konkreten*, 32.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Ebd., 35.

<sup>15</sup> Ebd., 48.



**Abb. 1-4** *flüstern & SCHREIEN. ein rockreport*, Regie: Dieter Schumann, DDR 1988 (Screenshots)

Mit Pirsig und Lévi-Strauss können wir das Reparieren also als eine etwas randständige Praktik in den westlichen Industriegesellschaften des 20. Jahrhunderts beschreiben. Aber was soll am Reparieren so spezifisch sein, dass es sich mit der Geschichte der DDR verbinden lässt? Gab es zu dieser Zeit etwa eine besondere Häufigkeit, Variabilität oder Exklusivität von Reparaturpraktiken? War es dort eventuell mehr als ein ‹Hobby oder Zeitvertreib›?

### III. Flüstern, schreien und reparieren

Diese Fragen möchte ich nun exemplarisch dort betrachten, wo das Reparieren eher zufällig und ungeplant auffällig wird. So tritt es etwa in einem Dokumentarfilm auf, der in staatlichem Auftrag von der DEFA hergestellt wurde und als Studie zur musikalischen Jugendkultur der ausgehenden 1980er Jahre eigentlich ein ganz anderes Thema als das des Reparierens verfolgte. Der heute noch sehr sehenswerte Film trägt den Titel *flüstern & SCHREIEN. ein rockreport* und wurde nach seinem erfolgreichen Kinostart im Oktober 1988 sehr schnell zensiert.<sup>16</sup> Das Filmteam begleitete über einen längeren Zeitraum einige schon etablierte und andere sich noch findende Bands auf ihre Konzerte und interviewte dabei regelmäßig die Musiker\_innen und ihr junges Publikum. Ungeplant begegnete die Filmcrew dabei auch der jungen Punkcombo Feeling B, die vermutlich wegen ihrer ästhetischen Expressivität im späteren Film eine nicht unerhebliche Rolle zu spielen beginnt. Obwohl das zentrale Thema des Dokumentarfilms die Lebensentwürfe der Musiker\_innen sowie der Musikgeschmack und das Lebensgefühl der DDR-Jugend sind, zeigt eine Szene den Reparaturstopp für den Bandbus von Feeling B an einer Art Dorfschmiede oder Schlosserei. Die Szene beginnt mit einer mehrdeutigen Betrachtung des Sängers der Band, Aljoscha Rompe, über ihre materielle Not: «Wir sind eigentlich ziemlich ruiniert. [...] Ich glaube, es funktioniert immer, wenn es den Leuten dreckig

<sup>16</sup> *flüstern & SCHREIEN. ein rockreport*, Regie: Dieter Schumann, Drehbuch: Dieter Schumann, Jochen Wisotzki, Kamera: Michael Lösche, Montage: Ingeborg Marszalek, Karin Schöning, DDR 1988. Online: [www.bpb.de/mediathek/video/264590/fluestern-und-schreien](http://www.bpb.de/mediathek/video/264590/fluestern-und-schreien) (21.4.2022).



geht. [...] Oder wenn es ihnen nicht so gut geht. Uns geht's ja nicht dreckig.»<sup>17</sup> Dann sehen wir ihn mit zwei namenlosen Handwerkern im Blaumann einige Rostschäden an der Karosserie des Busses betrachten, ohne dass wir erkennen können, was genau das Problem ist (Abb. 1).

Anschließend zieht die Band in die Schmiede um. Rompe bearbeitet unter Anleitung eines älteren Schlossers oder Schmieds ein reparaturbedürftiges Metallstück des Busses auf dem Amboss (Abb. 2), während sich die beiden anderen Musiker, die späteren Rammstein-Mitglieder Christian (Flake) Lorenz und Paul Landers, zwischen den altertümlichen Maschinen mit Mikrofon und Keyboard musizierend einrichten (Abb. 3 und 4).

Die Szene wirkt in ihrer filmischen Opulenz wie der Probedreh eines Musikvideos, und obwohl in ihr gemäß der alten Direktive des «Bitterfelder Wegs» die produzierende Arbeiterschaft der Kunst begegnet, hat sie bestimmt keine repräsentative Bedeutung für die offizielle DDR-Kultur der 1980er Jahre.

Mit der im Film dann unmittelbar folgenden Szene wird die Erzählung aber doch noch gesellschaftlich repräsentativ. Und zwar weniger für die musikalische Subkultur als für die Bedeutung des Reparierens, Bastelns und Selbermachens in dieser Zeit. Wir sehen Landers und Lorenz (Abb. 5): Auf dem Betrand im Kinderzimmer der elterlichen Wohnung sitzend erläutert Lorenz, wie er seinen Lebensunterhalt als Musiker über eine kunsthandwerkliche Produktion von Schmuck und Kleidung zu bestreiten versucht, wobei er eingesteht, überhaupt kein guter Bastler zu sein (Abb. 6 und 7):

Irgendwie hab ich dann versucht, so zu basteln, so das Klamottennähen und das liegt mir total fern und das Ohringmachen, bin ich nicht geschickt genug. [...] Und mit den Wicklern ist es auch nicht so gelaufen. [...] Ich bau die im Prinzip auf Auftrag für einen Friseur, und die sind hier die schlimmsten, die gelben, und die sind für Stocklocken. [...] Die gibt's im Westen, da kosten sie 'ne Mark West und ich mach's dann so für 'ne Mark Ost.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> Ebd., ab 1:24:48, eig. Transkription. Diese Haltung spitzt Paul Landers im Rückblick zu: «Im Osten war Geld völlig egal, da war Party, im Westen läuft ohne Geld keine Party.» Paul Landers, zit. n. Ronald Galenza, Heinz Havemeister: *Feeling B. Mix mir einen Drink, Punk im Osten*, Berlin 2002, 247.

<sup>18</sup> Ebd., ab 1:27:16, eig. Transkription.



**Abb. 5-7** *flüstern & SCHREIEN. ein rockreport*, Regie: Dieter Schumann, DDR 1988 (Screenshots)

Die Einstellung endet mit einer etwas diffusen Beschreibung verschiedener Kräuter, die Lorenz für selbstgemachte Gesundheitstees zum Trocknen ausgelegt hat. «Das ist Johanniskraut, das hilft immer.»<sup>19</sup>

Die Aufeinanderfolge der beiden Filmszenen ist vom Regisseur sicher bewusst gewählt, denn Sequenzen aus der Einstellung im Kinderzimmer finden sich auch an weiteren Stellen des Films, wo sie sich allerdings auf andere Themen beziehen. Die hier besprochene Szenenfolge gibt somit Einblick in ein ganzes Spektrum verwandter Lebenspraktiken, das ausgehend von den Musikerschicksalen auf eine alltägliche (Sub-)Kultur der Selbstermächtigung verweist. Das Reparieren des alten Busses und die kunsthandwerkliche Herstellung von Schmuck und Kleidung sowie die Do-it-yourself-Produktion friseurtechnischer Instrumente und Gesundheitstees werden als miteinander verwandte Praktiken des Herstellens, Bastelns und Improvisierens erkennbar und korrelieren letztlich auch mit der musikalischen Selbstermächtigung der Punk-Bewegung.

Ist es aber ein ökonomischer Mangel, der dieses Handeln spezifisch macht? Indem das Reparieren und das Basteln zu einer selbstermächtigen



Erfindungskunst werden, verlieren sie eigentlich ihr kulturgeschichtliches Alleinstellungsmerkmal für die DDR, wie der Blick auf die gesamtdeutsche Do-it-yourself-Bewegung zeigt. Ein westdeutscher Wörterbucheintrag erläutert zudem ihre internationale Herkunft:

Do it yourself! (... = tu es selbst!), nach dem 1. Weltkrieg von der Industrie in den USA geprägtes Schlagwort (später auch in Europa propagiert) für handwerkliche Selbsthilfe. Die Idee entwickelte sich insbes. infolge des sinkenden Handwerkerangebots und durch das von der Industrie bereitgestellte Halbfertigmaterial (bis zum Hausbau aus vorgefertigten Teilen) zu einer (Freizeit-)bewegung.<sup>20</sup>

Für die ostdeutsche Gesellschaft spielte dabei nur der erste Aspekt, das Fehlen ausreichender handwerklicher Angebote, eine Rolle.

Die Universalkompetenz des Selbermachens folgt also verschiedenen Ursachen, kann aber auch verschiedene Ziele haben. Sie kann kunsthandwerklich Neues ebenso erschaffen (Kleidung) wie Altes reparieren (Oldtimer). Sie kann der individuellen Selbstverwirklichung angesichts industriell normierter Waren (Ohringe) ebenso dienen wie dem privaten gesundheitlichen Interesse (Kräutertees) oder dem sozialen Ausgleich jener kleinen Unterschiede, die aus der limitierten Verfügbarkeit von Konsumartikeln resultieren (Lockenwickler). Sie kann auch einfach nur eine angesagte Mode sein (do it yourself) und damit als ein Reparaturwissen relativ unabhängig vom umgebenden Wirtschaftssystem vorkommen.

Auch die Kritik der Bewegung hat unterschiedliche Ursachen zutage gefördert: «Daß diese Jugendbewegung der Erwachsenen, diese Gier, zwecks Erholung von Belieferung mit Fertigwaren, in eine frühere Produktionsstufe zurückzuspringen [...] erfolglos bleiben muß», hat Günther Anders in seiner präzisen Kritik an dem «verhältnismäßig jungen Hobby, der unter dem Slogan <do it yourself> grassiert», betont.<sup>21</sup> «Millionen verbringen nun

<sup>19</sup> Ebd., 1:28:34, eig. Transkription.

<sup>20</sup> Do it yourself, in: Meyers Enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, Bd. 7, Mannheim u. a. 1970, korrigierter Nachdruck 1980, 43. Dem Eintrag folgt eine ungewöhnlich lange Aufzählung von Titeln der Ratgeberliteratur der 1960er und 70er Jahre mit dokumentarischem Wert.

<sup>21</sup> Günther Anders: Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München 1985, 202, 201.

nämlich ihre Muße damit [...] die Dinge, die sie an der nächsten Ecke kaufen könnten, selbst zu basteln.»<sup>22</sup> Da solch ein Kauf an der nächsten Ecke in der DDR oftmals nicht möglich war, könnten also Not oder Mangel dem Reparieren zu einer höheren statistischen Häufigkeit wie historischen Spezifik verholfen haben. Allerdings besteht die Gefahr, dass die Diagnose des Mangels eine differenziertere Bewertung der Ursachen und Motive des Reparierens verhindert.

#### IV. Der große Mangel

Denn aus jeglicher Not machten auch schon Lévi-Strauss' französische Bastler der 1960er Jahre eine Tugend:

Der Bastler ist in der Lage, eine große Anzahl verschiedenartigster Arbeiten auszuführen; doch im Unterschied zum Ingenieur macht er seine Arbeiten nicht davon abhängig, ob ihm die Rohstoffe oder Werkzeuge erreichbar sind [...], die Welt seiner Mittel ist begrenzt, und die Regel seines Spiels besteht immer darin, jederzeit mit dem, was ihm zur Hand ist, auszukommen.<sup>23</sup>

Diese Haltung, «jederzeit mit dem, was [...] zur Hand ist, auszukommen», findet sich auch in einem für die DDR sehr prominent gewordenen Satz des Leipziger Schriftstellers Erich Loest wieder:

Es geht seinen Gang sagten die Leute, wenn sie ausdrücken wollten, daß es bei der Besorgung eines Autoreifens, eines Sacks Zement, eines Kastens guten Bieres und eines Klempners zwar nicht kalkulierbare Schwierigkeiten geben werde, aber irgendwie werde man es schon hinkriegen.<sup>24</sup>

Gleichwohl ist die Rede vom Mangel aber auch missverständlich, weil sie für die DDR eine homogene ökonomische Notlage unterstellt. Und doch gab es keinen generellen Mangel an lebensnotwendigen Produkten, oder in anderen Worten, keine hungernden Menschen. Gerade weil die Lebensmittel großzügig subventioniert wurden, konnte es sogar zu Verschwendungsexzessen kommen, die dann wiederum einen partiellen Mangel auslösten: «Die Gerüchte wollten nicht verstummen, daß die Leute sogar ihre Karnickel und Schweine mit den subventionierten Backwaren fütterten.»<sup>25</sup> Auch Hamsterkäufe kamen vor und erzeugten sowohl neue partielle Mängel als auch unnötige private Reserven: «Natürlich treibt jeder Mangel die Nachfrage in die Höhe. Und dies führte zu dem bekannten Phänomen, daß die Läden leer und die Vorratskammern und Kühltruhen voll waren.»<sup>26</sup>

Neben diversen ökonomischen Einschränkungen gab es vermutlich noch einen deutlich empfundenen Mangel an individuellen Ausdrucksformen und damit verbunden – verstärkt durch die mediale Präsenz des westlichen Lifestyles – eine ästhetisch begründete Verachtung des dinglich Vorhandenen. Pierre Bourdieu's «feine Unterschiede», die in den westlichen Industriegesellschaften

<sup>22</sup> Ebd., 201.

<sup>23</sup> Lévi-Strauss: *Wissenschaft vom Konkreten*, 30.

<sup>24</sup> Loest zit. n. Stefan Wolle: *Die heile Welt der Diktatur. Alltag und Herrschaft in der DDR 1971–1989*, Bonn 1998, 228.

<sup>25</sup> Ebd., 192.

<sup>26</sup> Ebd., 193.

soziale Distinktionen erlaubten, traten in Ostdeutschland als grobe, explizite Unterschiede auf, die sich entweder ökonomisch, durch Westverwandtschaft oder Devisen, oder bastelnd, durch Reparaturen, Kunsthandwerk, Upcycling, do it yourself sowie eine alternative und subkulturelle Produktion von Musik, Grafik, Lyrik, Fotografie, Film, Performances, Kleidung, Schmuck etc., kompensieren ließen.<sup>27</sup>

Und umgekehrt war die offizielle Konsumgüterproduktion der 1980er Jahre schon obsolet, bevor die entsprechenden Waren überhaupt den Markt betreten hatten. So bilanziert der Soziologe Wolfgang Engler:

Die funktionelle Güte der Dinge befriedigte immer weniger, ihr Erscheinungsbild wirkte wie festgefroren, moralisch waren sie bereits verschlissen, ehe sie überhaupt einen Käufer gefunden hatten. Als ihre gesamte Dingwelt 1989 von einem Tag auf den anderen entwertet und wie Müll weggeworfen wurde, hatten die Ostdeutschen die Freude an ihr längst verloren.<sup>28</sup>

Diese ästhetische Verachtung des Vorhandenen ging von einem massiven ideellen Mangel aus, der durch die Spielarten des Reparierens behoben werden konnte. Etwa durch das Upcycling des Alten, der alten Bauernschränke, Lampen, Dosen oder Taschen, das in der DDR ab den 1960er Jahren mit großer Intensität betrieben wurde und keinen genuin ökonomischen, sondern vor allem einen ästhetischen Mangel kompensierte. So resümiert Stefan Wolle in *Die heile Welt der Diktatur*:

Gegen Ende der sechziger Jahre war die Nostalgie-Welle erbarmungslos über die DDR hereingebrochen. [...] Danach waren Leuchtstoffröhren konformistisch, Petroleumfunzeln dagegen schick, Plastikmöbel seelenlos, Omas Plüschsofa aber individualistisch. Den Stuck an der Decke, der noch wenige Jahre zuvor erbarmungslos dem Stemmeisen zum Opfer gefallen wäre, restaurierte man nun liebevoll, holte alte Küchenschränke vom Müll, schliff sie ab und beizte sie und wertete Messingbratpfannen als Prunkstücke jeder Küche.<sup>29</sup>

Das Upcycling macht alte Gegenstände wieder funktionsfähig, ohne wirklich aus der Not geboren zu sein, denn es gibt ja alternative Gebrauchsgegenstände, die funktionieren. Der Mangel, der mit dieser Form der Reparatur behoben wird, kann ein ökologischer sein, wenn damit eine Form der Ressourcenvergeudung korrigiert werden soll. Für die Liste der angeführten Beispiele ist aber wahrscheinlich ein ästhetischer Mangel leitend und darin könnte ein Unterschied zum Upcycling an anderen Orten und zu anderen Zeiten bestehen.

In der Rückschau wird man das Gefühl nicht los, dass das Reparieren in der Mangelgesellschaft DDR spätestens in den 1980er Jahren keinen existenziellen oder ökonomischen Mangel beheben sollte, obwohl es diesen natürlich gab, sondern vor allem einen ästhetischen. Praktiken wie Reparieren, Basteln, do it yourself und Upcycling erlaubten, inmitten der Ödnis homogener Konsumgüter ähnliche feine Unterschiede zu erschaffen, wie man sie an der westlichen

<sup>27</sup> Ausführlich dokumentiert in Ronald Galenza, Heinz Havemeister (Hg.): *Wir wollen immer artig sein ... Punk, New Wave, HipHop, Independent-Szene in der DDR 1980–1990*, Berlin 1999.

<sup>28</sup> Wolfgang Engler: *Die Ostdeutschen. Kunde von einem verlorenen Land*, Berlin 2000, 214.

<sup>29</sup> Wolle: *Die heile Welt der Diktatur*, 219.

Kultur im Abendfernsehen bewundern konnte. Wenn das Ziel der ästhetischen Individuation und Expression in den westlichen Wohlstandsgesellschaften aber scheinbar schon erreicht war, aus welchem Grunde hätte dort dann noch repariert werden sollen? Gab es im <Westen> etwa andere Ziele des Reparierens, die auf andere Ursachen reagierten?

### V. Seelenfrieden statt geplanter Obsoleszenz

Damit kommt eine weitere historische Bedingung in den Blick, die die Praktiken des Reparierens differenziert. Die klassische Ursache jeder Reparatur ist ja das technische Versagen, und im <Osten> versagten die Dinge fast ausnahmslos durch zu langen Gebrauch. Im <Westen> gab es außerdem die geplante Obsoleszenz der Produkte, ein Luxus, den sich der Ostblock aus ökonomischen Gründen nicht leisten konnte.

Die geplante Obsoleszenz, die als Begriff und Konzept erstmals 1932 in dem programmatischen Aufsatz «Ending the Depression Through Planned Obsolescence» von Bernard London beschrieben wurde,<sup>30</sup> war dort ursprünglich als hilfreiche Maßnahme zum Erhalt von Arbeitsplätzen konzipiert. London schlug für die Wachstumssicherung der US-amerikanischen Wirtschaft ein bewusst herbeigeführtes frühzeitiges Ende der Nutzbarkeit von Industrieprodukten vor: «Furniture and clothing and other commodities should have a span of life, just as humans have.»<sup>31</sup> Im Unterschied zu menschlichen Wesen sollte dieses Ende aber ingenieurtechnisch vorweggenommen werden: «The original span of life of a commodity would be determined by competent engineers, economists and mathematicians, specialists in their fields, on behalf of the Government.»<sup>32</sup>

Der mit der geplanten Obsoleszenz eingeschlagene <neue Weg des Denkens> unterdrückt jegliche Nachhaltigkeit und damit auch die Praktiken des Reparierens:

Of course, the inauguration of such a system of planned obsolescence will be opposed by many merely because it is new, for it is hard for us to abandon our old notions and adjust ourselves to a new way of thinking.<sup>33</sup>

In der ostdeutschen Wirtschaftsordnung, die sich aufgrund von Ressourcenknappheit keine geplante Obsoleszenz leisten konnte, kam dem Reparaturwissen deshalb eventuell ein anderer Status zu, der zu einer höheren statistischen Häufigkeit von Reparaturen oder auch zu einem facettenreicheren Reparaturwissen geführt haben könnte. So wäre etwa ein stärkeres Überdauern des alten Reparaturwissens aus dem 19. Jahrhundert, der Kaiserzeit, den beiden Weltkriegen und der Zwischenkriegszeit denkbar, solange sich Produkte aus dieser Zeit erhalten haben. Und es gab in der DDR umgekehrt Produktentwicklungen, die explizit so dauerhaft (z. B. Glühbirnen) oder so reparabel sein sollten wie heutzutage das Fairphone (z. B. das Simson-Moped). Hierbei wird

<sup>30</sup> Bernard London: *Ending the Depression Through Planned Obsolescence*. New York 1932, Digitalisat einsehbar unter [babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89097035273&view=1up&seq=7](http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89097035273&view=1up&seq=7) (21.4.2022).

<sup>31</sup> Ebd., 11.

<sup>32</sup> Ebd., 12.

<sup>33</sup> Ebd., 16.

das Reparaturwissen für eine vorausschauend geplante, zukünftig mögliche Reparatur programmatisch aufgewertet.

In einer Obsoleszenzwirtschaft wird das klassische Reparaturwissen jedoch selbst obsolet. Das Bewahren wird zum Problem: «People everywhere are today disobeying the law of obsolescence. They are using their old cars, their old tires, their old radios and their old clothing much longer than statisticians had expected on the basis of earlier experience.»<sup>34</sup>

In diesem Kontext lässt sich die Aufwertung des Reparierens als eine westliche Kompensationsbewegung zur geplanten Obsoleszenz verstehen, als eine meditative Zen-Praxis und Teil einer Sinnsuche, die jenseits der klassischen Subjekt-Objekt-Differenz ereignishaft Qualitäten im handwerklichen Tun freisetzt. Der <ungehorsame> Motorrad-Reparateur Pirsig sucht in der westlichen Konsum- und Industriekultur eine gehaltvollere Beziehung zwischen Mensch und Technik, um «den inneren Seelenfrieden in der technischen Arbeit» zu erlangen und damit ein paar alte «Bewußtseinskanäle» zu vertiefen, die unter den modernen Massenmedien wie «Rundfunk, Film und Fernsehen» verflacht sind oder zugeschüttet wurden.<sup>35</sup> Als eine «Liebe zur Sache» und ein «Gefühl der Identifikation mit dem, was man tut», ist der Seelenfrieden laut Pirsig jener ignorierte Aspekt technischen Handelns, den es im Reparieren neu zu entdecken gilt und der durchaus der Kunstproduktion oder den Meditationsübungen des Zen-Buddhismus gleicht.<sup>36</sup> «Seelenfrieden erschafft richtige Werte», heißt es bei Pirsig,<sup>37</sup> aber gab es ihn als Motiv des Reparierens exklusiv im <Westen>?

Technische Bauanleitungen sollten nach Pirsig mit Sätzen wie diesem beginnen: «Die Montage japanischer Fahrräder erfordert großen Seelenfrieden.»<sup>38</sup> Ich kenne diesen Seelenfrieden und bezweifle deshalb, dass er von den historisch jeweils besonderen Bedingungen seines Vorkommens auch qualitativ abhängig ist. Als Kind fuhr ich ein Rennrad mit Schlauchreifen. Ein Schlauchreifen ist ein schmaler Rennradreifen, in dem Mantel und Schlauch zu einer Einheit verbunden sind. Wenn der Schlauch undicht wird, muss man ihn mit dem Mantel wegwerfen und einen neuen kaufen. In einer Gesellschaft des Mangels ist das nicht möglich. Also habe ich gelernt, die umlaufende Naht des Reifens wie ein Chirurg aufzutrennen, den Schlauch zu flicken und das Ganze dann wieder sorgfältig zusammenzunähen. Ich erinnere mich sehr gut an das Hochgefühl, das sich bei mir einstellte, nachdem ich das erste Mal solch einen Reifen repariert hatte und dann erfolgreich in Gebrauch nahm.

Meine trotz und wegen des Mangels letztlich glückliche Reparaturererfahrung bestätigt Pirsig inmitten des US-amerikanischen Wohlstands. «Ein Motorrad zu fahren, das selbst gebastelte Teile enthält, vermittelt einem ein Gefühl, wie man es auf einem mit ausschließlich im Laden gekauften Teilen wohl nie haben wird.»<sup>39</sup> Der zeitlose Effekt der universalen Kulturtechnik des Reparierens beschränkt sich jedoch nicht auf die Dimension der biografischen Gefühle. Vielmehr liegt dem jeweils empfundenen Seelenfrieden ein exklusives Verhältnis

<sup>34</sup> London: *Planned Obsolescence*, 4 f.

<sup>35</sup> Pirsig: *Zen und die Kunst*, 525, 20.

<sup>36</sup> Beide ebd., 527.

<sup>37</sup> Ebd., 528.

<sup>38</sup> Ebd., 289.

<sup>39</sup> Ebd., 552.

zur Technik zugrunde, das deren im instrumentellen Gebrauch ignorierte Variabilität erkundet, entfaltet und diese Sinnstiftung als eigentliches Handlungsziel begreift. Deshalb erschöpft sich die Selbstermächtigung im Reparieren auch nicht in der Wiederherstellung verloren gegangener technischer Funktionen. Die Kulturtechnik des Reparierens ist vielmehr eine sinnstiftende Interpretationsmacht des Verhältnisses von Mensch und Technik, die auf verschiedene historische, ökonomische und kulturelle Bedingungen reagiert und sich in der letzten und subtilsten Konsequenz auch noch korrektiv auf den Begriff der Kulturtechnik selbst beziehen lässt.

«Das Besondere am Reparieren ist, dass es uns ermächtigt», schreibt Kyle Wiens in seinem programmatischen Bekenntnis «Ich bin Reparatur. Ein Manifest für die digitale Revolution».<sup>40</sup> Der Mangel mag, wie der Überfluss, historisch relativ und damit spezifisch sein, aber die Handlung ist gewissermaßen zeitlos, weshalb sie gegenwärtig in vielen postkapitalistischen Praktiken wiederkehrt, die nichts Geringeres beanspruchen, als die Welt zu reparieren.

<sup>40</sup> Kyle Wiens: Ich bin Reparatur. Ein Manifest für die digitale Revolution, in: Andrea Baier, Tom Hansing, Christa Müller, Katrin Werner (Hg.): *Die Welt reparieren. Open Source und Selbermachen als postkapitalistische Praxis*, Bielefeld 2016, 111–118, 112.